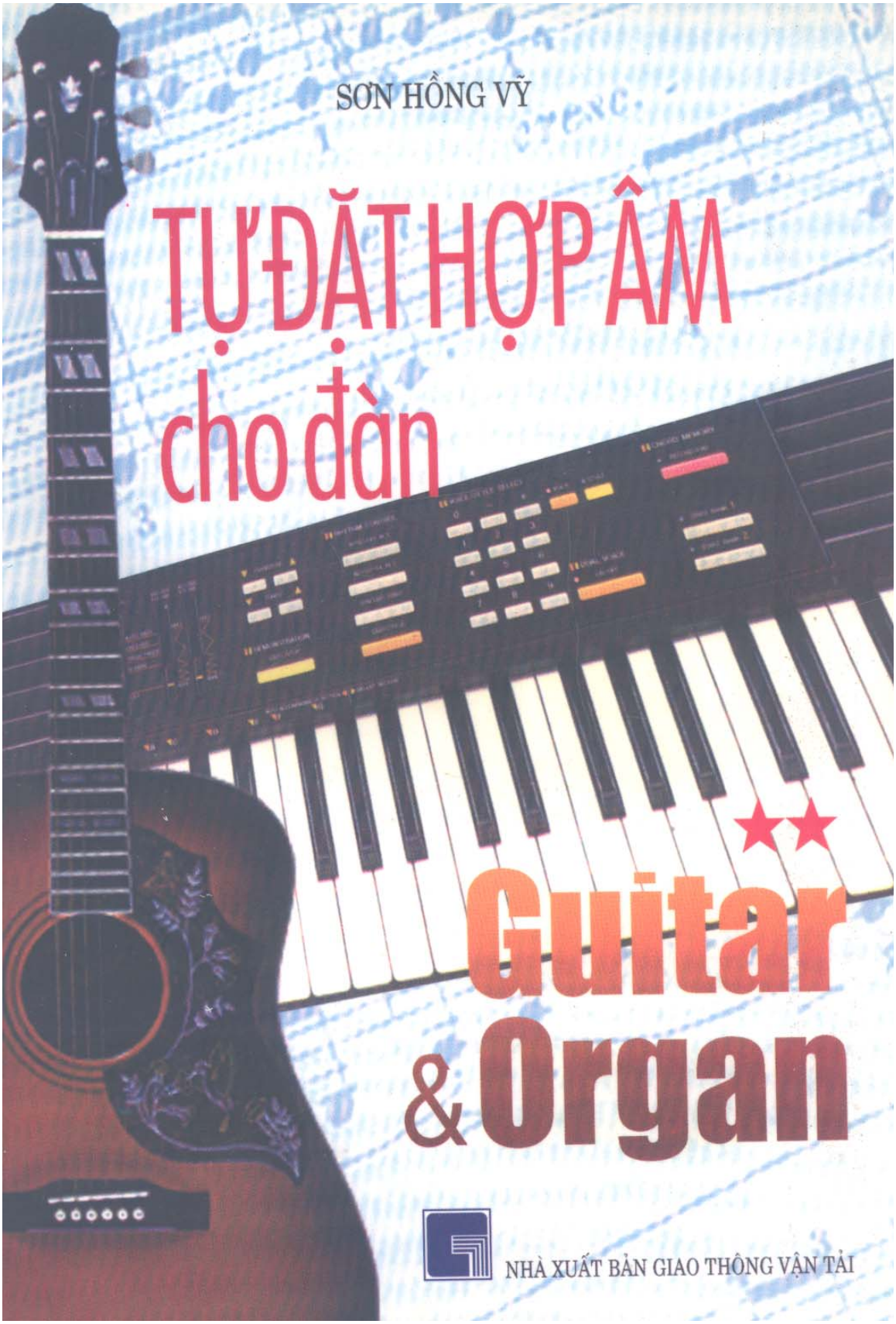
SƠN HỒNG VỸ

# TỰ ĐẶT HỢP ÂM cho đàn Guitar & Organ



NHÀ XUẤT BẢN GIAO THÔNG VẬN TẢI

SƠN HỒNG VỸ
(VI SƠN)

# TỰ ĐẶT HỢP ÂM CHO ĐÀN

# GUITAR & ORGAN

## ĐỆM HÁT - ĐỘC TẤU - HOÀ TẤU

**TẬP HAI**

NHÀ XUẤT BẢN GIAO THÔNG VẬN TẢI
2004

# LỜI TÁC GIẢ

Trong tập I bạn đọc đã tìm hiểu về nhịp, quãng và hợp âm cùng cách sử dụng cơ bản. Trong tập này chúng ta sẽ đi sâu nghiên cứu kỹ các phần : Giọng – cấu tạo của một ca khúc.

Tất nhiên càng tiến cao, kiến thức càng nhiều, bài tập đa dạng, phức tạp hơn.

Bạn đọc cần kiên trì luyện tập trên cả hai đàn. Ví dụ thứ 2, 4, 6 tập Guitar; thứ 3, 5, 7 tập Organ, chủ nhật tập phối hợp. Mỗi ngày cần bỏ ra ít nhất một giờ để trau dồi kỹ thuật trên đàn, tập thêm bài mới cho dày thêm khối kiến thức âm nhạc.

Ta có thể chọn Guitar hoặc Organ làm nhạc cụ chính cho mình, nhạc cụ còn lại chỉ dừng lại ở mức "thường thường bậc trung", vì "nghề chơi cũng lắm công phu" muốn đạt đến đỉnh cao về biểu diễn một nhạc cụ cũng không dễ dàng gì huống chi là cả hai nhạc cụ.

Tuy nhiên, nếu bạn quyết định chọn cả Guitar và Organ làm nhạc cụ chính cho mình; điều ấy tuy khó nhưng không phải chẳng ai làm được.

Rất mong bạn đọc đạt được kết quả như mình mong muốn.

Đà Nẵng, mùa Thu năm Giáp Thân 2004

**SƠN HỒNG VỸ**

# PHẦN V

# GIỌNG (TON – ÂM THỂ)

## BÀI HAI MƯƠI BA

## ĐIỆU THỨC VÀ GIỌNG

### A. ÂM ỔN ĐỊNH – ÂM CHỦ – ÂM KHÔNG ỔN ĐỊNH

Khi nghe biểu diễn một tác phẩm âm nhạc, chúng ta nhận thấy giữa các âm thanh hợp thành tác phẩm đó có những mối tương quan nhất định. Điều này thể hiện trước hết ở chỗ, trong quá trình phát triển âm nhạc nói chung và giai điệu nói riêng, từ khối âm thanh chung nổi lên những âm thanh có tính chất như âm tựa.

Các giai điệu thường kết thúc ở một trong những âm tựa đó.

Các âm tựa được gọi là âm ổn định.

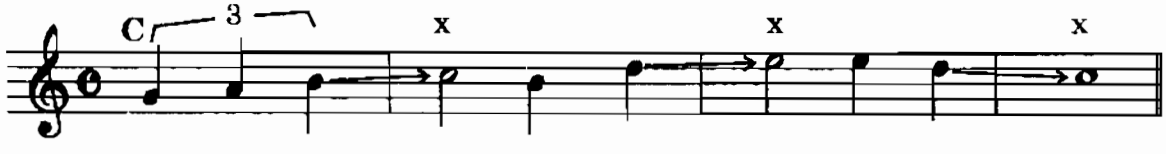
Trong các âm ổn định có một âm nổi trội lên rõ hơn các âm khác. Đó là âm chủ hay còn gọi là chủ âm.

Trái ngược với âm ổn định những âm thanh còn lại trong giai điệu là những âm không ổn định.

Các âm không ổn định có đặc tính là bị hút về các âm ổn định. Trạng thái này chỉ xuất hiện khi âm không ổn định ở cách âm ổn một quãng hai.

### B. SỰ GIẢI QUYẾT ÂM KHÔNG ỔN ĐỊNH – ĐIỆU THỨC

Việc chuyển âm không ổn định về âm ổn định là cách giải quyết tốt nhất.




Trong ví dụ trên âm Si bị hút về Đô; âm Ré bị hút về Mi khi giai điệu đi lên và bị hút về Đô khi giai điệu đi xuống.

Đô và Mi đều là âm ổn định (Đô là âm chủ).

Qua nhận xét trên ta có thể kết luận là trong âm nhạc, mối tương quan về độ cao của các âm thanh chịu sự chi phối của một hệ thống nhất định.

Hệ thống tương quan giữa các âm ổn định và không ổn định gọi là : điệu thức.

Cơ sở của mỗi giai điệu bao giờ cũng là một điệu thức nhất định.

Điệu thức là cơ sở tổ chức mối quan hệ về cao độ giữa các note.

Điệu thức kết hợp với tiết tấu, tiết nhịp, hợp âm cùng các phương tiện diễn cảm khác tạo cho mỗi tác phẩm âm nhạc có một tính chất nhất định.

## BÀI HAI MƯƠI BỐN

# ĐIỆU THỨC TRƯỞNG

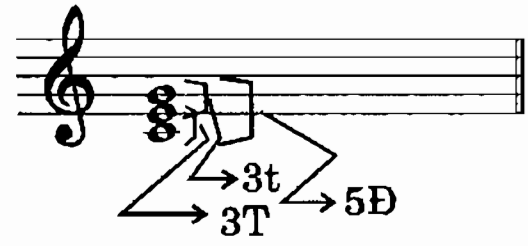
## A. ĐIỆU THỨC TRƯỞNG – GAM TRƯỞNG TỰ NHIÊN

Trong âm nhạc có nhiều điệu thức khác nhau, rất đa dạng nhưng được dùng nhiều hơn cả vẫn là điệu thức trưởng và điệu thức thứ.

Điệu thức trưởng là điệu thức trong đó có những âm ổn định tạo thành một hợp âm ba trưởng gồm có 3 note.

Các note nằm cách nhau hai quãng ba tạo thành một quãng năm đúng.

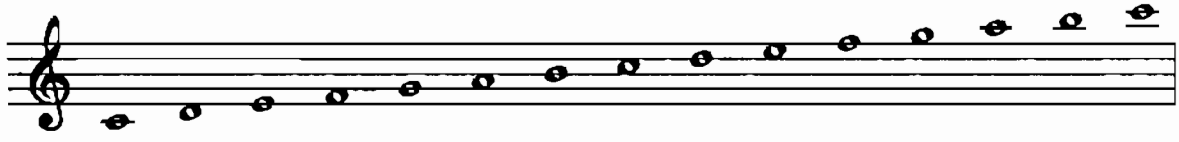
Quãng ba thứ nhất là quãng ba trưởng – Quãng ba thứ hai là quãng ba thứ.




Hợp âm trưởng thành lập trên âm chủ (Do) nên gọi là hợp âm ba chủ.

Sự sắp xếp âm thanh của điệu trưởng gồm có 7 âm.

Ví dụ gam Do trưởng :



Bậc : I II III IV V VI VII I II III IV V VI VII I

Khảo sát sự cấu kết của các bậc trong điệu thức trưởng ta nhận thấy chúng cách nhau đều là quãng hai nhưng chất lượng các quãng khác nhau tạo nên nét đặc thù của điệu trưởng.

Thứ tự các bậc và các quãng hai như sau :

| I | II | III | IV | V | VI | VII | I |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Do | Ré | Mi | Fa | Sol | La | Si | Do |

1 cung, 1 cung, ½ cung, 1 cung, 1 cung, 1 cung, ½ cung.

Quãng 2 trưởng, 2 trưởng, 2 thứ, 2 trưởng, 2 trưởng, 2 trưởng, 2 thứ.

## B. ÂM BẬC

Các bậc trong Gam là cố định, nếu có sự thay đổi thì không còn là gam của điệu thức trưởng tự nhiên nữa.

Ngoài ký hiệu bằng chữ số La mã các bậc của điệu thức còn có tên riêng nữa.

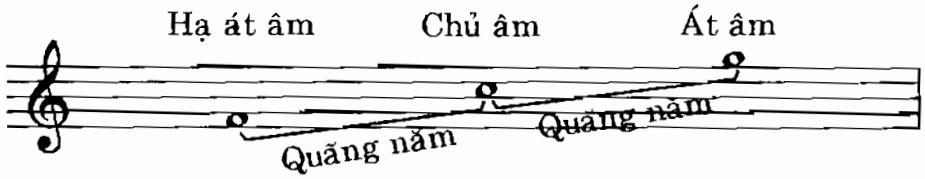
| | | |
|---|---|---|
| Bậc I | - | Âm chủ (T) chủ âm |
| Bậc II | - | Thượng chủ âm |
| Bậc III | - | Trung âm |
| Bậc IV | - | Hạ át âm |
| Bậc V | - | Át âm |
| Bậc VI | - | Hạ trung âm |
| Bậc VII | - | Cảm âm |

**Bậc I** gọi là chủ âm vì note bậc I định danh điệu thức. Ví dụ chủ âm note Ré thì điệu thức là Ré trưởng; chủ âm note La thì điệu thức là La trưởng.

**Bậc II** nằm trên chủ âm một quãng hai nên gọi là thượng chủ âm .

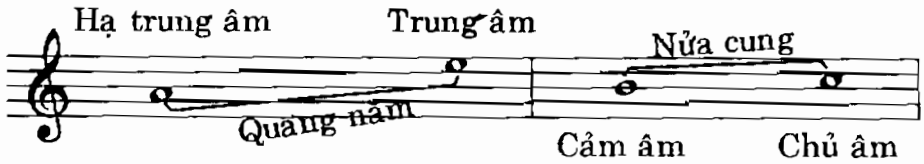
**Bậc III** nằm giữa hai bậc tạo thành hợp âm ba chủ. Ví dụ hợp âm Do trưởng gồm có 3 note Do – Mi – Sol. Note Mi ở giữa do đó gọi là trung âm. Mặt khác trung âm còn là note dùng để xác định tính chất của hợp âm. Nếu nó bị thăng - giáng tính chất của hợp âm và điệu thức hoàn toàn biến đổi.

**Bậc IV** gọi là hạ át âm vì nó nằm ở dưới âm chủ một quãng năm :




**Bậc V** cao hơn chủ âm một quãng năm nên gọi là át âm (xem ví dụ trên).

**Bậc VI** có tên là hạ trung âm vì nó nằm dưới note trung âm một quãng năm.




**Bậc VII** gọi là cảm âm vì khi đàn đến âm này người nghe cảm thấy dường như mình sắp gặp note Đô (chủ âm) vì note bậc VII (Si) chỉ cách note bậc I có nửa cung nên âm của nó cũng lơ lớ âm của note chủ.

## C. SỰ ỔN ĐỊNH VÀ KHÔNG ỔN ĐỊNH CỦA CÁC BẬC

Trong điệu thức trưởng có ba âm ổn định, đó là các âm ở bậc I, III và V.

Âm ở bậc I là âm chủ tất nhiên là ổn định nhất.

Âm ở bậc III, bậc V kém ổn định hơn.

Các note ở bậc II, IV, VI, VII đều không ổn định.

Khoảng cách của các note càng ngắn (quãng hai thứ) thì sức hút càng mạnh. Ví dụ Si bị hút về Do, Fa bị hút về Mi.

# BÀI HAI MƯƠI LĂM

# CÁC GIỌNG TRƯỞNG VÀ SỰ HÓA

## A. CÁC GIỌNG TRƯỞNG CÓ DẤU THĂNG

Có công thức sẵn ta có thể thành lập bất cứ điệu thức tự nhiên nào tùy thích, tất nhiên không thể thay đổi cấu kết của gam trưởng tự nhiên.

Giọng là độ cao dựa vào đó để sắp xếp điệu thức.

Chủ âm tên gì thì giọng mang tên ấy.

Ví dụ chủ âm là La thì ta gọi là giọng La trưởng (A)

chủ âm là Si thì ta gọi là giọng Si trưởng (B)

Ngoài giọng Đô trưởng bộ khóa không có dấu hóa. Các giọng trưởng khác bộ khóa đều có dấu hóa.

Có những giọng trưởng mang các bậc thăng, có những giọng trưởng mang các bậc giáng.

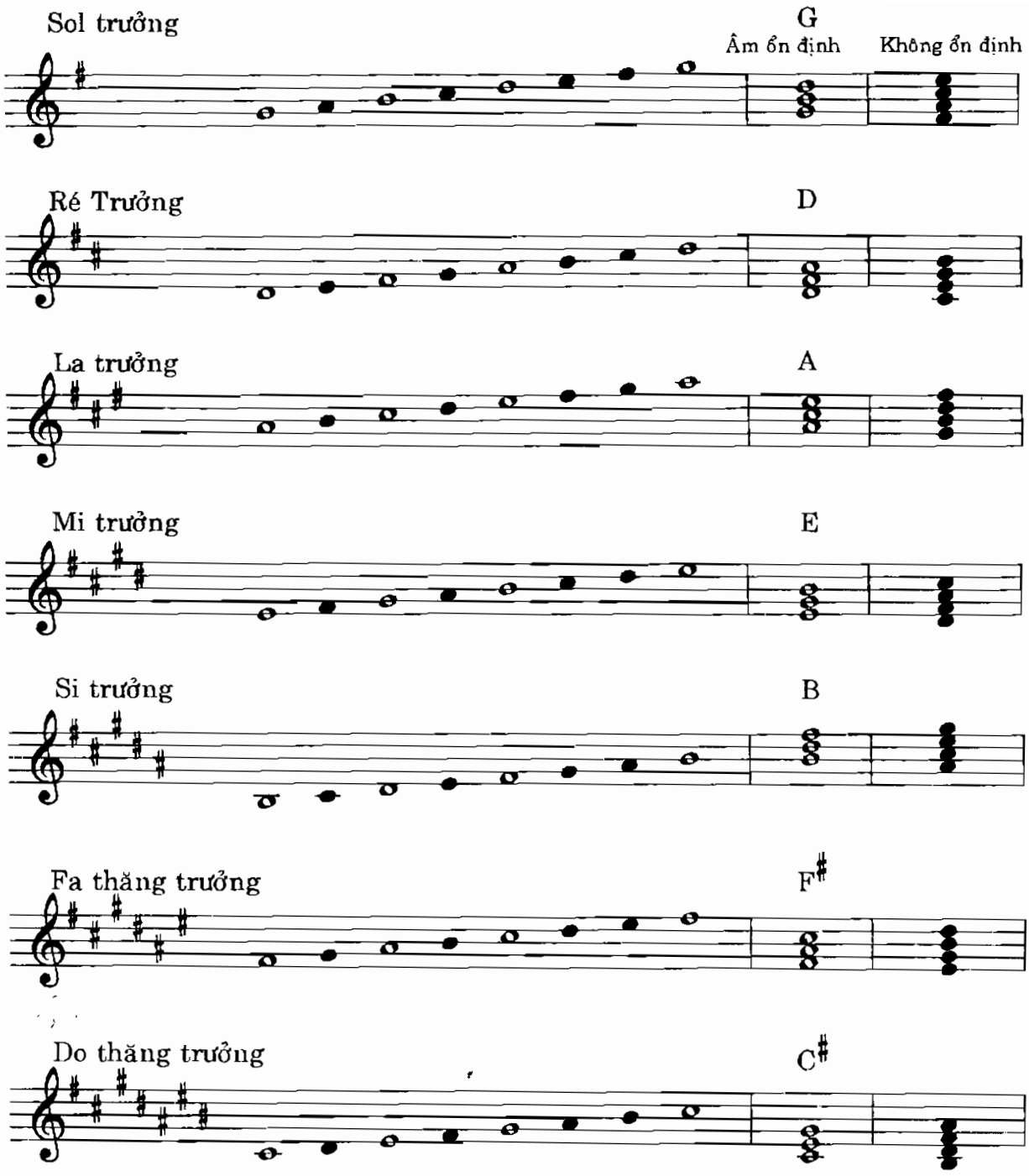
Do đó ta chia các giọng trưởng có dấu hóa thành hai nhóm. Nhóm có dấu thăng và nhóm có dấu giáng.

Dấu hóa của các giọng đặt cạnh khóa, phải đúng dòng khe theo qui định, được gọi là dấu hóa thành lập.

Sau đây là những giọng trưởng tự nhiên có dấu thăng.

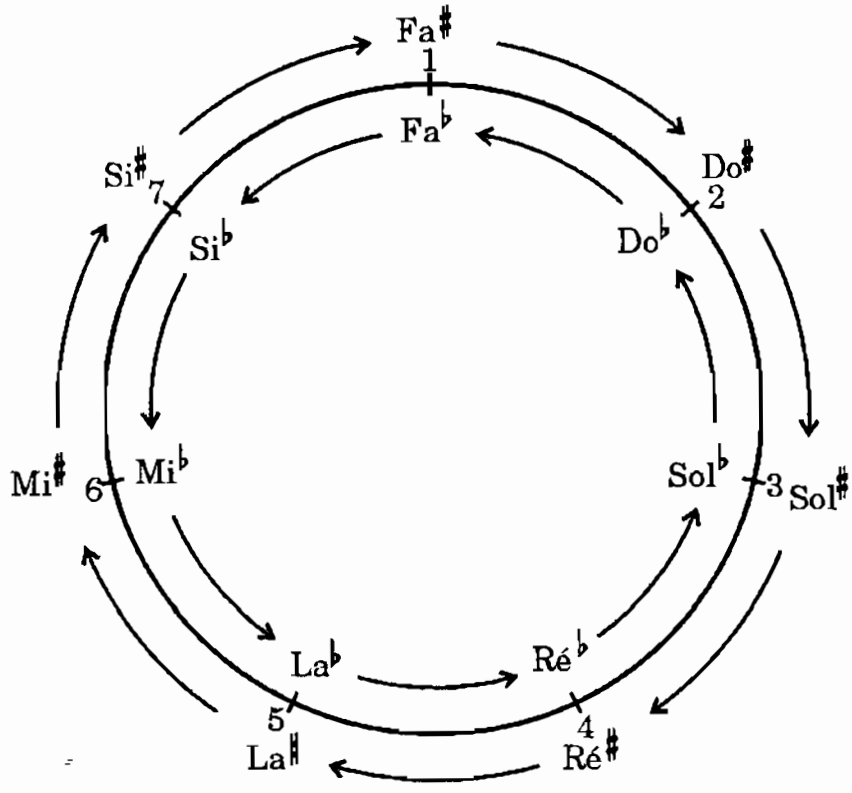
Số lượng dấu thăng của các giọng trưởng cứ tăng dần lên do phải đảm bảo cấu trúc về độ lớn chất lượng của các bậc trong giọng trưởng tự nhiên.

Các dấu thăng và giọng trưởng khi tiến lên đều cách nhau một quãng năm đúng :




Các giọng trưởng cách nhau chỉ một dấu thăng đều có liên quan mật thiết với nhau vì có đến sáu note đồng âm, note thứ bảy của giọng trên cách note của giọng dưới chỉ nửa cung.

Giọng Sol trưởng trên giọng Do trưởng một quãng năm và chỉ khác gam Đô một note Fa thăng, tiếp đến giọng Ré trưởng trên giọng Sol trưởng một quãng năm và cũng chỉ khác gam Sol trưởng một note Đô thăng. Các giọng trưởng tiếp nối đều chỉ khác nhau một dấu thăng. Các dấu thăng lần lượt tăng lên dần cho đến bảy dấu. Các dấu thăng đều cách nhau một quãng năm đúng, tạo thành một vòng tròn hoàn chỉnh.




Các giọng trưởng có dấu giáng cũng đều cách nhau một quãng năm nhưng chuyển động ngược chiều với các dấu thăng (xem ví dụ trên).

Khi tính tiến lên thì các giọng trưởng có dấu giáng chỉ cách nhau một quãng bốn đúng.

Ta cũng có thể tìm ra giọng trưởng (có dấu giáng) mới khi lấy âm chủ của giọng đang có tính lên một quãng bốn đúng.

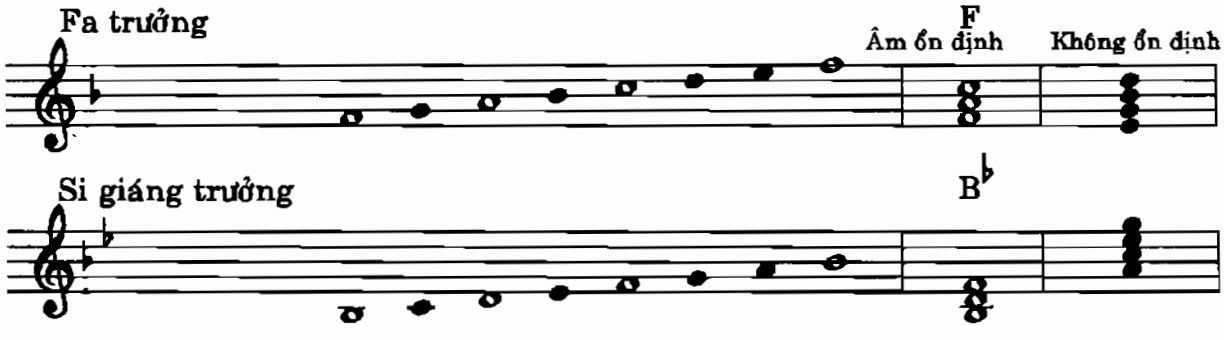
Vậy thì từ giọng Đô trưởng không có dấu hóa tính lên một quãng bốn sẽ tìm được giọng trưởng có dấu giáng gần nhất (Fa trưởng).

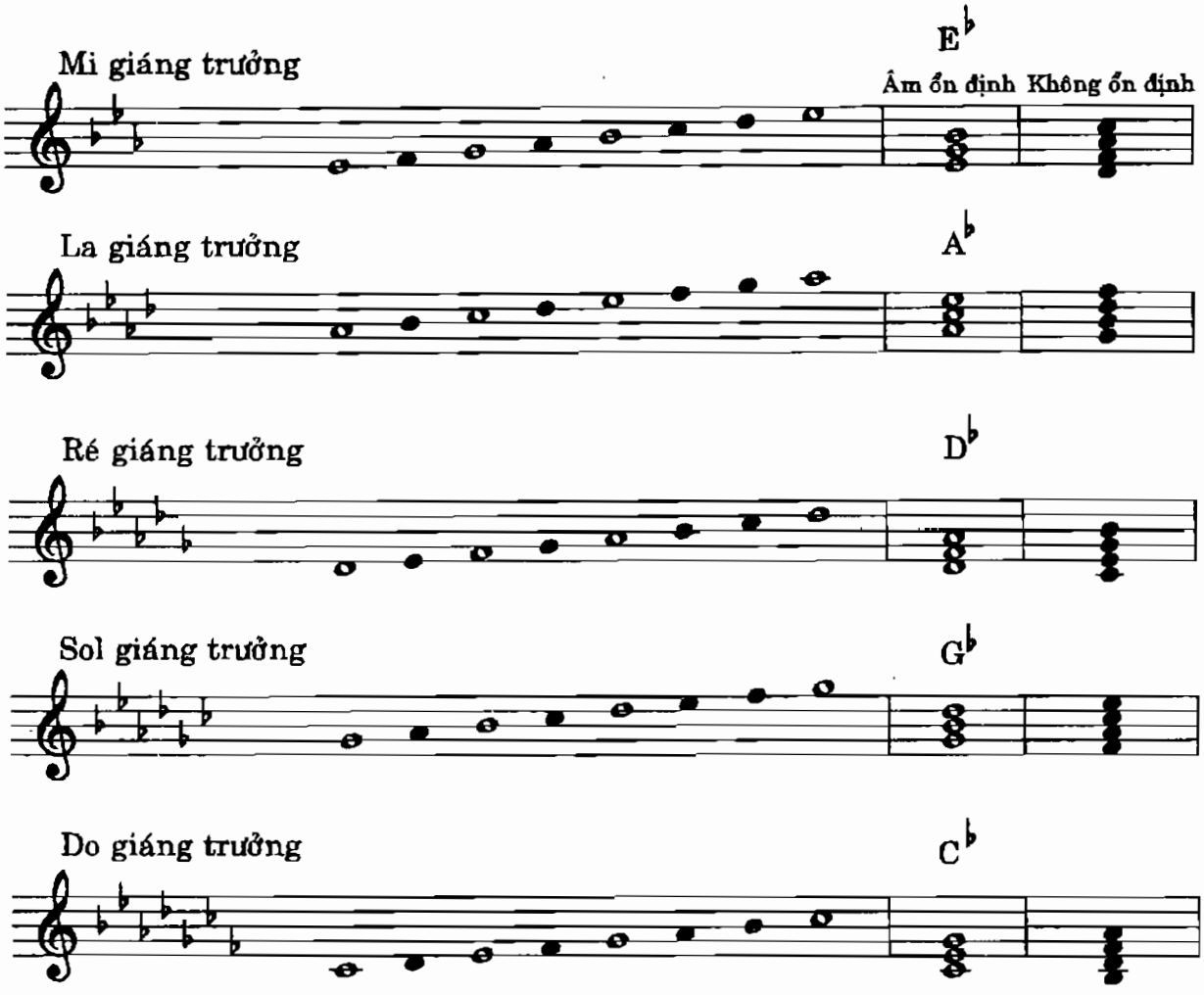
Từ giọng Fa trưởng một dấu giáng ta sẽ tìm ra giọng trưởng có hai dấu giáng, cách giọng Fa trưởng một quãng bốn đúng : Si giáng trưởng.

Cứ tính lên quãng bốn nữa ta sẽ bắt gặp các giọng trưởng tiếp theo: Mi giáng trưởng (ba dấu giáng), La giáng trưởng (bốn dấu giáng) v...v...

Cũng như các giọng trưởng có dấu thăng, các giọng trưởng có dấu giáng chỉ cách nhau một dấu đều có mối liên quan mật thiết với nhau do bởi chúng có đến sáu note giống nhau (trong gam trưởng) chỉ có một note khác nhau. Hai note khác nhau ấy chỉ cách nhau nửa cung (quãng hai thứ) nên độ gần gũi rất lớn.

## B. CÁC GIỌNG TRƯỞNG CÓ DẤU GIÁNG






Trong âm nhạc hiện đại chỉ có mười hai note chính thức là: Đô, Ré giáng, Ré, Mi giáng, Mi, Fa, Fa thăng, Sol, La giáng, La, Si giáng và Si.

Các note lơ lớ, 1/4 – 1/8 cung do nhấn dây (Guitar), hoặc dùng Pitch Bend (Organ) tạo ra thuộc về kỹ thuật biểu diễn, không có ký âm chính thức.

Mười hai note sao có đến mười lăm giọng trưởng ?

Các giọng trưởng tăng nhiều hơn thực tế do sự trùng âm tạo ra.

## C. SỰ TRÙNG ÂM

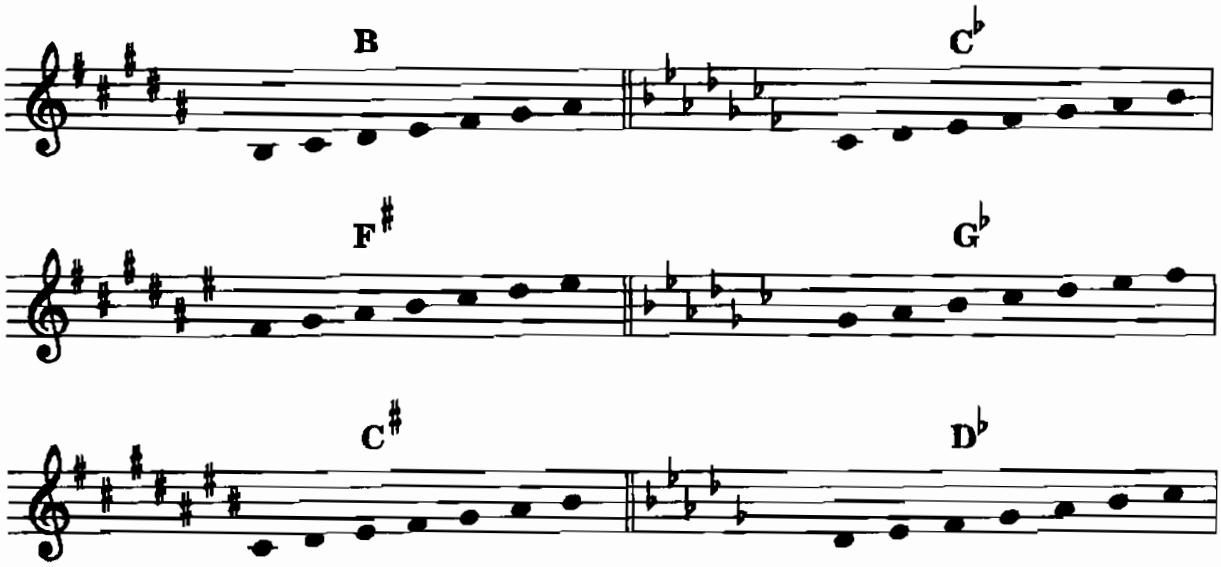
Các note trùng âm tạo ra các giọng trùng âm.

Các giọng trùng âm là những giọng có cao độ giống nhau nhưng có ký hiệu (tên gọi) khác nhau.

Vì Mi thăng tức là Fa, hoặc ngược lại Fa giáng chính là Mi.

Vậy thì Si thăng chính là Do và Do giáng chính là Si.

Trong âm nhạc các cặp giọng trưởng trùng âm gồm có :




## BÀI HAI MƯƠI SÁU

# GIỌNG TRƯỞNG HÒA THANH VÀ GIỌNG TRƯỞNG GIAI ĐIỆU

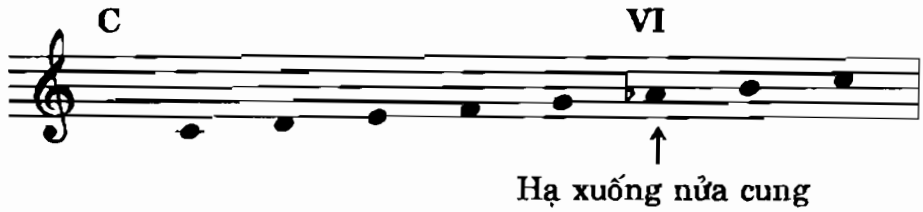
## A. GIỌNG TRƯỞNG HÒA THANH

Để xuất hiện thêm note mới và hợp âm mới, phong phú cho bè giai điệu, bè hòa âm người ta đã nghĩ ra cách hạ bậc VI của giọng trưởng tự nhiên xuống nửa cung, tạo cho tác phẩm màu sắc lơ lớ của giọng thứ.

Do đó, giọng trưởng mới này được gọi là giọng trưởng hòa thanh.

Trong một tác phẩm không nhất thiết phải hạ note bậc VI xuống từ đầu đến cuối, nhạc sĩ có thể sử dụng xen kẽ giọng trưởng tự nhiên và giọng trưởng hòa thanh.

Khi nào cần cho bậc VI hạ xuống người ta điền dấu hóa trước note nhạc (dấu hóa bất thường).




Đặc điểm của gam trưởng hòa thanh là sự xuất hiện quãng hai tăng giữa hai bậc VI và VII.

## B. GIỌNG TRƯỞNG GIAI ĐIỆU

Giọng trưởng giai điệu hình thành khi ta hạ bậc VI và bậc VII xuống nửa cung :

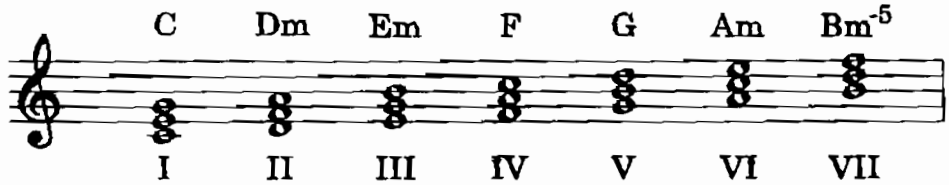
Giọng trưởng giai điệu thường được dùng chủ yếu cho giai điệu khi chuyển động đi xuống. Các note bậc VI và VII bị hút ngược về bậc V.

Giọng trưởng hòa thanh tạo cho giọng trưởng hai hợp âm thứ mới.

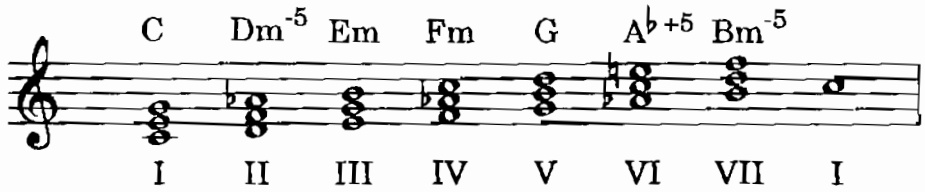
Giọng trưởng giai điệu giúp ta lập được thêm bốn hợp âm nữa.

Ví dụ :

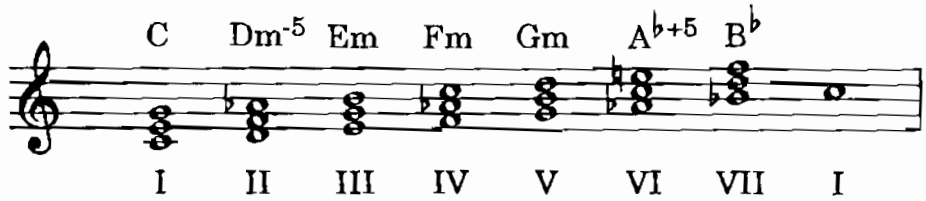
Giọng Đô trưởng tự nhiên và các hợp âm ba tìm ra theo thứ tự các bậc :




Giọng trưởng hoà thanh (hạ bậc VI) và các hợp âm mới :




Giọng trưởng giai điệu (hạ bậc VI và VII) và các hợp âm mới :



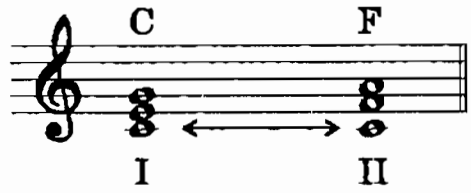

Các hợp âm tìm ra theo thứ tự chỉ là những hợp âm "sơ khai" ta có thể gia giảm thêm bớt khi ứng dụng vào thực tế, từ đó phát sinh ra hàng loạt kiểu hợp âm mới.

Ví dụ hợp âm Do trưởng chủ âm có thể trở thành hợp âm tăng, giảm, treo, sáu, bảy, chín, mười một và mười ba tùy theo nhu cầu của bè chính.

Hợp âm bậc I (chủ âm) ta dùng được lắm kiểu thì các hợp âm khác ở bậc II, III, IV, V, VI và VII vẫn cho phép ứng dụng như hợp âm bậc I.

Tuy nhiên các hợp âm ở những bậc không ổn định (II, IV, VI và VII) khi cần sử dụng phải có hướng giải quyết về sức hút.

Hợp âm bậc IV tuy note chủ âm không ổn định nhưng note thứ ba của hợp âm lại là note chủ âm (bậc I), vì thế nó vẫn là một hợp âm thuận và ổn định :




Hợp âm Mi thứ có đến hai âm ổn định nhưng nó không phải là hợp âm hay nhất trong giọng trưởng vì tính chất của nó là thứ, trái ngược với trưởng.

# BÀI HAI MƯƠI BẢY
# ĐIỆU THỨC THỨ

Điệu thức thứ cũng có bảy bậc như điệu thức trưởng.

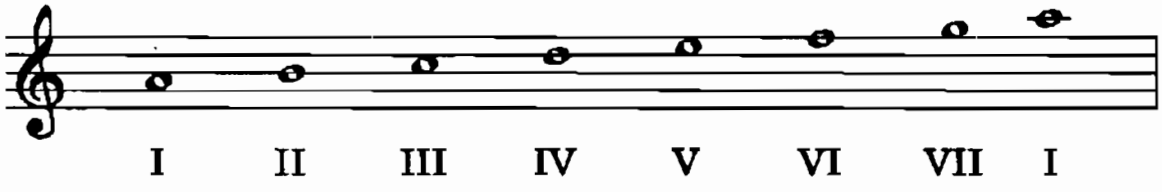
Các âm ổn định của điệu thức thứ hợp lại tạo thành một hợp âm ba thứ. Hợp âm ba thứ gồm có hai quãng ba tạo thành quãng năm đúng. Quãng ba thứ nhất là quãng ba thứ. Quãng ba thứ hai là quãng ba trưởng.

Quãng ba đầu tiên quyết định tính chất hợp âm.

Do đó quãng ba đầu tiên là quãng ba thứ nên hợp âm là hợp âm thứ.

Thứ tự các quãng trong gam thứ sắp xếp khác với các quãng trong gam trưởng.

## A. GAM (ÂM GIAI) THỨ TỰ NHIÊN




Tên gọi của các bậc trong giọng thứ vẫn như các giọng trưởng mặc dù khoảng cách các bậc đã thay đổi.

Khoảng cách các bậc như sau :

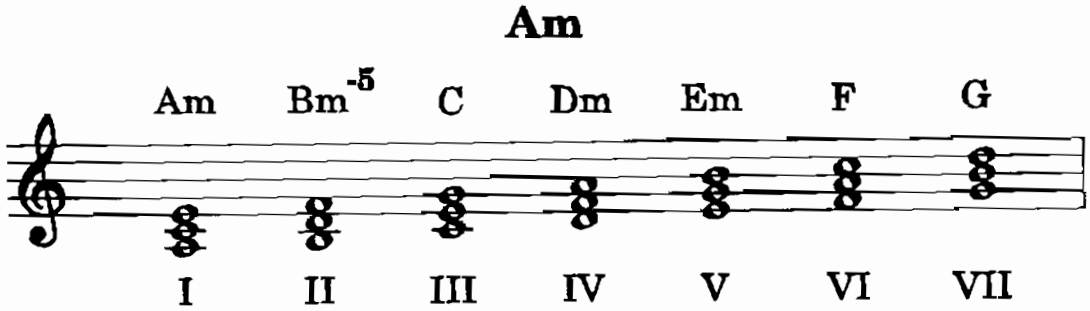
Hai trưởng, hai thứ, hai trưởng, hai trưởng, hai thứ, hai trưởng và hai trưởng.

Vị trí các âm không ổn định trong điệu thức thứ tự nhiên không giống như trong giọng trưởng.

Ở điệu thứ sự hút nửa cung xuất hiện ở bậc II hút về III, VI hút về V.

Các âm dẫn bị hút về âm chủ qua một cung (quãng hai trưởng).

## B. GIỌNG THỨ TỰ NHIÊN VÀ CÁC HỢP ÂM




Các hợp âm cơ bản của giọng thứ tự nhiên và giọng trưởng tự nhiên nòng cốt đều giống nhau, chỉ khác nhau về sự sắp xếp vị trí.

Ví dụ ở giọng trưởng hợp hợp âm thứ năm giảm xuất hiện ở bậc VII thì ở giọng thứ tự nhiên, nó lộ diện ngay ở bậc II.

Ở giọng thứ, note bậc VII bị hút về bậc I (chủ âm) rất yếu vì khoảng cách giữa hai bậc là một cung (quãng hai trưởng).

Trong khi đó note bậc VII của giọng trưởng cách note bậc I (chủ âm) chỉ nửa cung (quãng hai thứ) nên bị hút về âm chủ rất mạnh.

# BÀI HAI MƯƠI TÁM

# GIỌNG THỨ HOÀ THANH – GIỌNG THỨ GIAI ĐIỆU

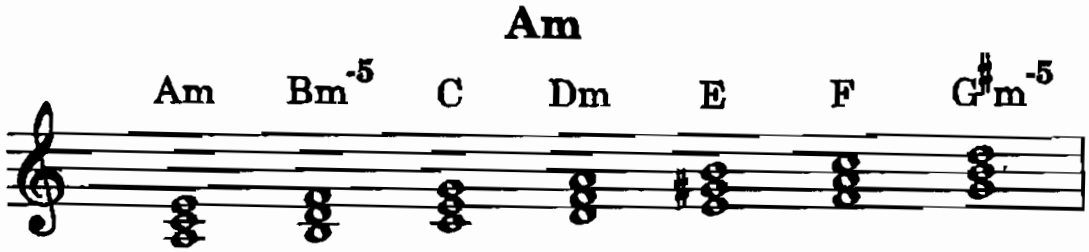
## A. GIỌNG THỨ HOÀ THANH

Trong giọng thứ tự nhiên, nhược điểm của note bậc VII là cách chủ âm (bậc I) một cung.

Để khắc phục điều đó người ta đã nghĩ cách nâng bậc VII lên nửa cung nhằm tăng cường sức hút về chủ âm cho nó.

Đặc điểm tiêu biểu của gam thứ hoà thanh là nảy sinh một quãng hai tăng giữa hai bậc VI và VII.

- Các hợp âm ba trong giọng thứ hoà thanh :



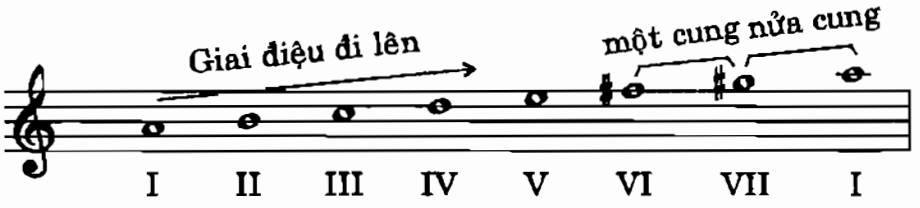
## B. GIỌNG THỨ GIAI ĐIỆU

Khi giai điệu chuyển động đi lên, các note đều bị hút lên.

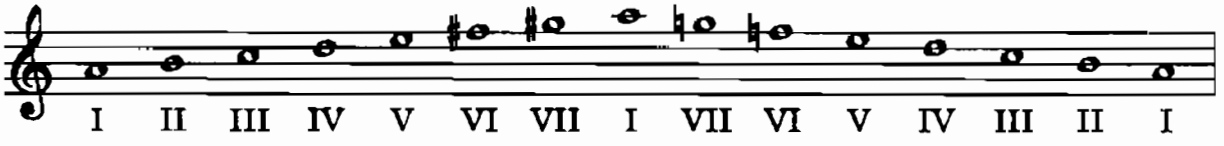
Trong giọng thứ hoà thanh bậc VII được nâng lên nửa cung. Khoảng cách giữa note bậc VI và note bậc VII quá rộng (quãng hai tăng) âm ở bậc VI không bị hút về đâu cả nên không thể giải quyết được. Nó bị lơ lửng.

Để cho giai điệu xuôi thuận, bậc VI lại được nâng lên nửa cung nó lập tức bị hút về bậc VII khi giai điệu đi lên.

Ví dụ :




Khi giai điệu đi xuống, đặc tính tự nhiên của các âm ở bậc VI và bậc VII được phục hồi.




Tuy nhiên trong âm nhạc cũng có trường hợp giai điệu chuyển động đi xuống theo các bậc của điệu thức giai điệu (bậc VI, bậc VII vẫn được nâng cao).

# BÀI HAI MƯƠI CHÍN

# GIỌNG SONG SONG

Các giọng thứ cũng có liên quan với nhau như những giọng trưởng, do đó chúng cũng được sắp xếp theo trình tự tăng dần của các dấu hóa thăng hoặc giáng.

Đối với các giọng thứ có dấu thăng tính lên đều cách nhau một quãng năm.

Các giọng thứ có dấu giáng tính lên đều cách nhau một quãng bốn. Tính ngược lại cách nhau một quãng năm.

Có những giọng trưởng và giọng thứ khác tên nhưng có chung một bộ khóa, có chung một số lượng âm thanh giống nhau.

Đó là những giọng song song. Như hai mặt trong một bàn tay, tuy giống mà khác, tuy khác mà giống.

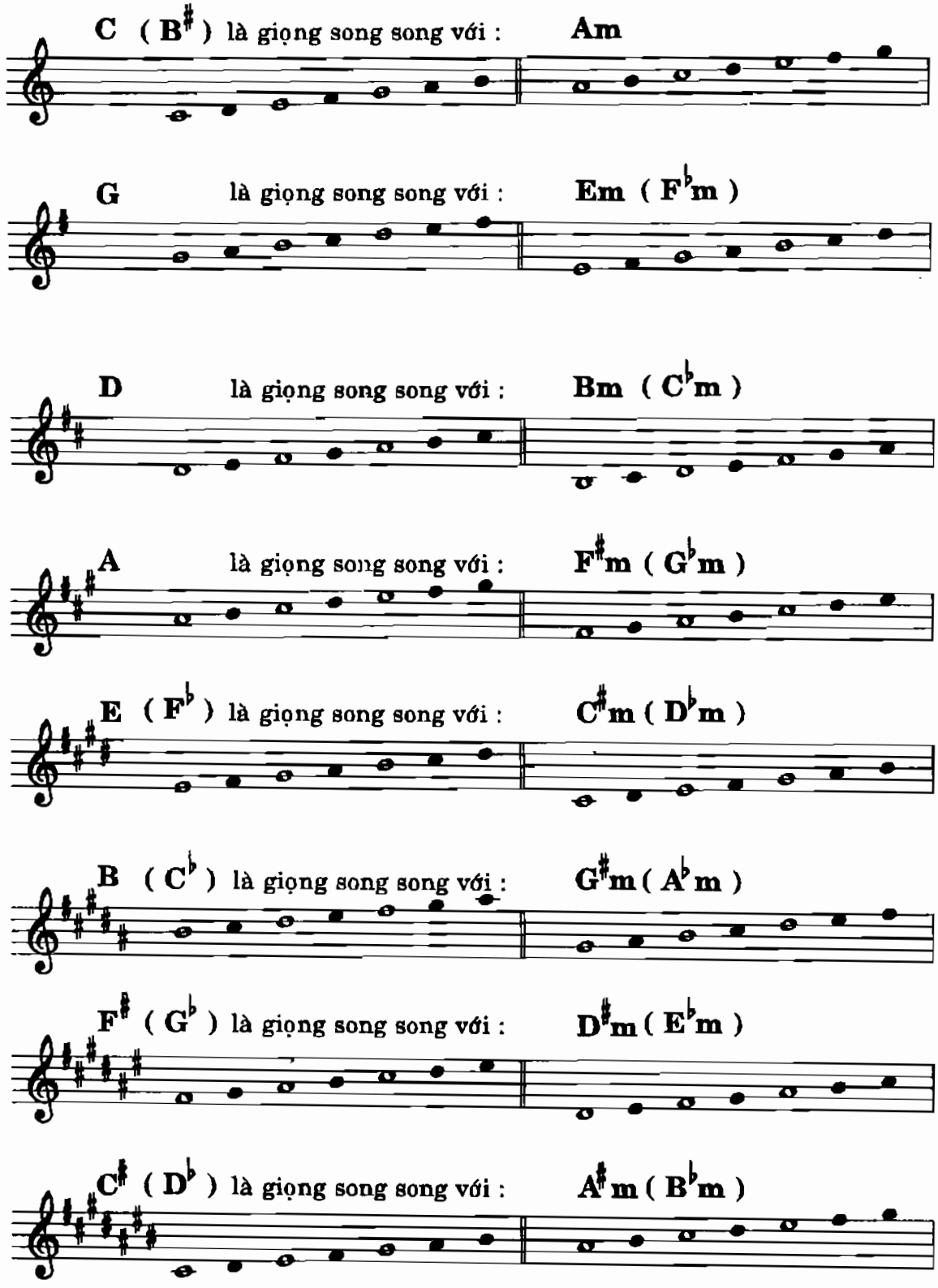
Theo lý thuyết ta tính ra được mười lăm giọng trưởng và mười lăm giọng thứ, tổng cộng là bốn mươi hai giọng (âm thể) bao gồm cả trùng âm.

Vì có 18 giọng trùng âm nên chỉ còn hai mươi bốn giọng (âm thể) hoàn toàn khác nhau.

Sau đây là hai mươi bốn giọng trong mười hai bộ khóa. Chúng ta thường dùng chỉ từ tám đến chín bộ khóa.

Các bộ khóa có quá nhiều dấu hóa thường được dùng cho các tác phẩm khí nhạc. (Các giọng trùng âm ghi trong ngoặc đơn).

## A. CÁC GIỌNG SONG SONG CÓ DẤU THĂNG



## B. CÁC GIỌNG SONG SONG CÓ DẤU GIÁNG

C ( B♯ ) là giọng song song với : Am

F ( E♯ ) là giọng song song với : Dm

B♭ ( A♯ ) là giọng song song với : Gm

E♭ ( D♯ ) là giọng song song với : Cm ( B♯m )

A♭ ( G♯ ) là giọng song song với : Fm ( E♯m )

D♭ ( C♯ ) là giọng song song với : B♭m ( A♯m )

G♭ ( F♯ ) là giọng song song với : E♭m ( D♯m )

C♭ ( B ) là giọng song song với : A♭m ( G♯m )

* Các âm bậc I, III và V là âm ổn định của điệu thức ( để trắng)
- Các âm bậc còn lại là âm không ổn định của điệu thức (tô đen)
- Hai giọng cùng trên một khuông nhạc là hai giọng trưởng thứ song song.
- Giọng trong ngoặc đơn là giọng trùng âm.

# BÀI BA MƯƠI

# GIỌNG HỌ HÀNG

Các giọng họ hàng thường chỉ khác nhau một dấu hóa.

Hai họ hàng gần nhất của giọng Đô trưởng là Fa trưởng và Sol trưởng vì Fa ở dưới Đô một quãng năm, chỉ khác Đô một dấu Si giáng. Sol ở trên Đô một quãng năm và chỉ khác Đô một dấu Fa thăng.

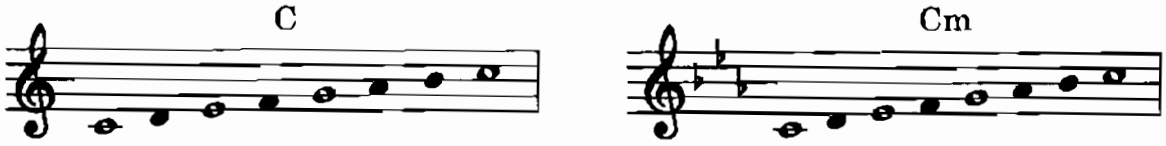
Giọng Si giáng trưởng và Ré trưởng là họ hàng xa của giọng Đô trưởng vì Si giáng trưởng có hai dấu giáng và Ré trưởng có hai dấu thăng (mỗi giọng còn năm note giống giọng Đô trưởng)

Những giọng họ hàng xa nếu chuyển đến bất ngờ thường hay "nhạt nhẽo" muốn cho đậm đà cần có giọng trung gian, hoặc hợp âm trung gian chuyển tiếp.

## A. GIỌNG CÙNG TÊN – CHUYỂN GIỌNG

Trong âm nhạc có nhiều giọng cùng tên (cùng có âm chủ giống nhau) nhưng do sự sắp xếp các quãng trong giọng không giống nhau tạo tên tính chất dị biệt (trưởng – thứ).

Ví dụ giọng Đô trưởng và giọng Đô thứ :




Tuy cùng tên nhưng giọng Đô thứ lại có đến 3 dấu giáng.

Tuy nhiên, từ giọng trưởng chuyển sang giọng thứ cùng tên rất dễ dàng. Vì tuy có nhiều khác biệt nhưng vì có hai âm ổn định giống nhau nhất là âm bậc I (chủ âm) là âm ổn định yên tĩnh nhất.

Từ giọng thứ chuyển sang giọng trưởng cùng tên cũng chẳng khó khăn vì những lý do như đã nêu trên.

Giọng trưởng giai điệu có hai note La giáng – Si giáng làm cho sự khác nhau với giọng thứ cùng tên càng nhỏ hơn.

Sau đây là một số tác phẩm âm nhạc đương thời áp dụng kỹ thuật chuyển giọng (chuyển ton) cùng tên.

Sau khi chơi các bài này xong bạn đọc sẽ hiểu thế nào là chuyển giọng trên thực tế.

# Dừng Bước Giang Hồ

PASODOBLE

Hoàng Trọng

Gm Eb Bb F Cm Eb

D7 Gm Cm

Chiều nay sương gió lữ khách dừng chân quán xưa mơ

D7 Gm D7 Gm

màng nghe tiếng chuông chiều vương về bên quán tiêu điều. Vầng trăng hoen

Cm D7 Gm D7

úa như lá vàng rơi cuối thu, lững lờ soi mấy hàng cây u sầu dang ngắm trời

G G7 Cm Gm

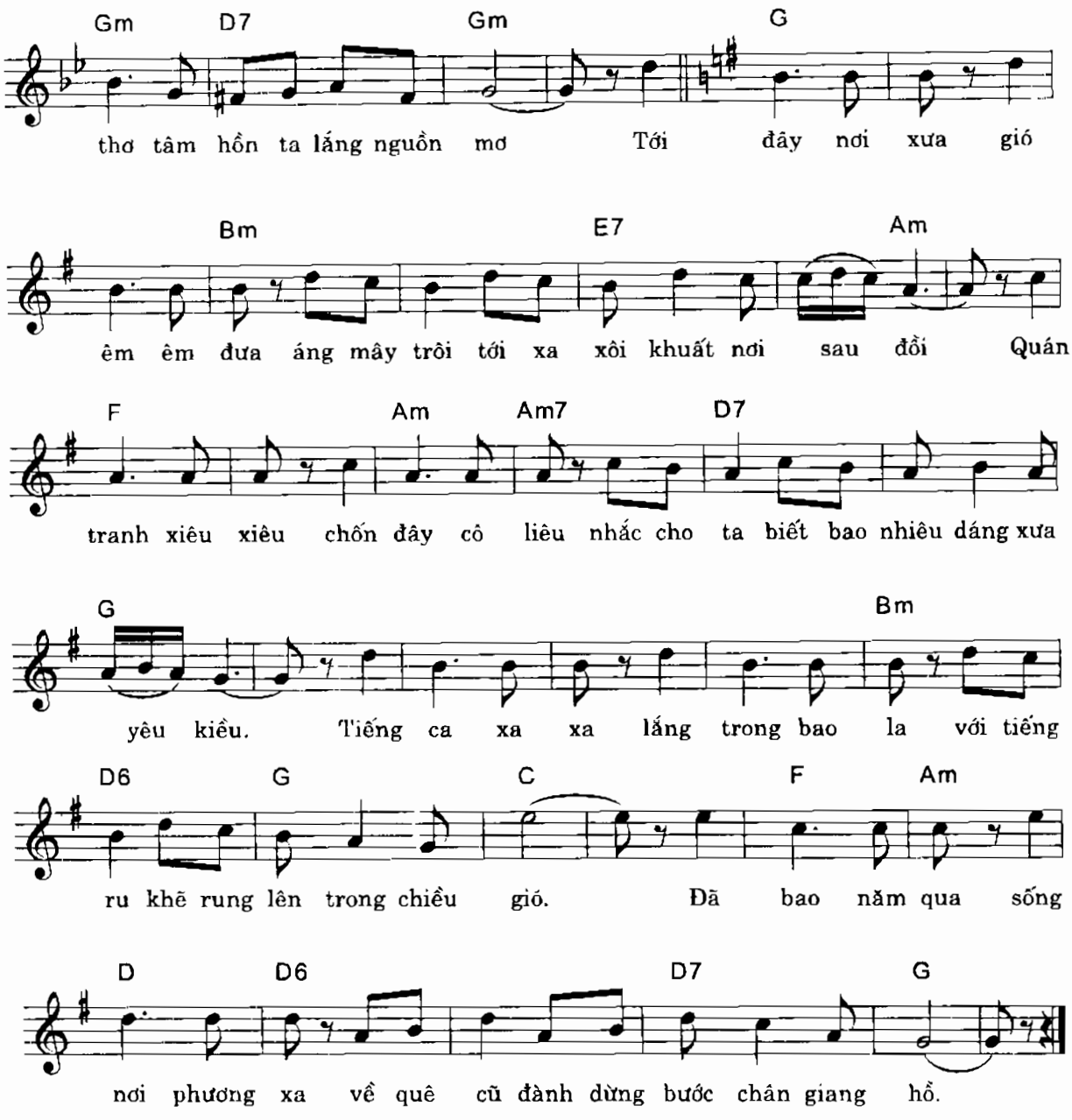
mây. Ngày nào xa khi dấn bước trong phong sương.

Eb Gm

Từng bầy én tung bay muôn ngàn hướng. Dừng đây nơi

Cm D7

cũ nghe tiếng diều trong gió thu vương hoà lên khúc nhạc




Bài : "Dừng Bước Giang Hồ" của Hoàng Trọng được viết bằng hai giọng cùng tên rất rõ ràng, mạnh lạc. Đoạn A giọng Sol thứ, 32 nhịp, đoạn B giọng Sol trưởng 32 nhịp, cân đối hoàn chỉnh, thật đẹp!

Hợp âm trong bài giản dị, không cầu kỳ... Ta có thể đặt thêm nhiều hợp âm phức tạp nhưng hiệu quả lại kém hơn vì tính chất của giai điệu nhanh, trong sáng đặt nhiều hợp âm cũng vô ích, nó sẽ bị lướt qua và mất ngay dấu vết (người nghe không kịp cảm nhận).

Sau đây bạn đọc làm quen với bài "Lá Đổ Muôn Chiều" của Đoàn Chuẩn - Từ Linh cũng có hai giọng cùng tên : Dm và D nhưng hành âm chậm hơn, tính chất khác hẳn bài trước.

# Lá đỏ muôn chiều

Đoàn Chuẩn - Từ Linh

Slow

Dm F A7 D

Thu đi cho lá vàng bay lá rơi cho đám cưới về Ngày

A7 Dm Dm7 Gm F

mai người em nhỏ bé ngồi trong thuyền hoa tình duyên đành dứt.

Bb D7 Gm F Dm D7

Có những đêm về sáng Đời sao buồn chi mấy cố nhân ơi Đã vội

Gm Dm A7 Dm

chi men rượu nhấp đôi môi mà phung phí đời em không tiếc nhớ lá

A7 G7 Dm A7 Dm Bb A7

đổ muôn chiều ôi lá úa phải chăng là nước mắt người đi Em ơi đừng dối lòng

Dm F A7 Dm D

dù sao chăng nữa không nhớ đến tình đôi ta. Thôi thế từ đây anh cố đành

Bm F#7 Bm A7

quên rằng có người Cầm bằng như không biết mà thôi lá thu còn lại đôi ba

D

cánh Đành lòng cho nước cuốn hoa trôi. Thôi thế từ nay như lá vàng

Bm F#7 Bm

bay tình lỡ rồi Thuyền rời xa bến vắng người ơi Hướng

A7 D

dương tàn tạ trong đêm tối Còn nhớ phương nào hoa đã rơi Thu...

## B. CHUYỂN GIỌNG - HỌ HÀNG XA

Ngoài cách chuyển giọng cùng tên người ta còn chuyển đến giọng xa (ton xa) cách nửa cung hoặc nguyên cung.

Ví dụ bài hát khởi đầu là giọng Ré trưởng có hai dấu thăng khi hát hết lần 1, đến hát lần 2 bỗng chuyển sang giọng Mi trưởng có bốn dấu thăng. (toàn bộ giai điệu đều nâng lên một cung)

Có bài hát tác giả chỉ nâng lên nửa cung. Ví dụ khởi đầu là giọng Fa trưởng có một dấu giáng hết đoạn lại chuyển lên Fa thăng trưởng bộ khóa có đến sáu dấu thăng – Hoàn toàn xa lạ với Fa trưởng.

Trong các tác phẩm thanh nhạc đương đại trong và ngoài nước cách chuyển họ hàng xa, thậm chí chẳng có họ hàng gì cả nổi lên khá phổ biến (chúng ta sẽ tìm hiểu ở các ca khúc tiêu biểu ở trang sau).

## C. CHUYỂN GIỌNG – HỌ HÀNG GẦN

Từ giọng Ré thứ, ta chuyển sang giọng Fa trưởng cùng một bộ khóa sẽ rất dễ dàng (cùng một bộ khóa)

Fa trưởng cũng có thể chuyển về Ré thứ.

Các giọng trưởng, thứ khác cùng một bộ khóa sẽ dễ dàng chuyển giọng cho nhau.

Có những bài hát do nhạc sĩ cho chuyển giọng không rõ ràng khiến cho tác phẩm trưởng không phải trưởng mà thứ cũng không ra thứ, người viết bè đệm sẽ gặp rất nhiều khó khăn.

Lỗi ấy do người viết ca khúc còn quá non kém tay nghề.

Những tác phẩm giai điệu sâu sắc, bố cục, hòa âm chặt chẽ người viết bè đệm đôi khi phải gật gù thán phục.

Không tìm được một lỗi nào của nhạc sĩ, trái lại càng khám phá nhiều ý đồ cao siêu, tiềm ẩn trong cấu trúc – hòa âm – nhịp vận của tác phẩm.

Do đó, trước khi chọn bài hát nào đó để luyện tập cần xem đến bố cục toàn bài và tên tác giả (nếu là tác phẩm trong nước).

Ngoài cách chuyển đến giọng cùng chung bộ khóa, còn có cách chuyển đến giọng họ hàng gần, cách một dấu hóa.

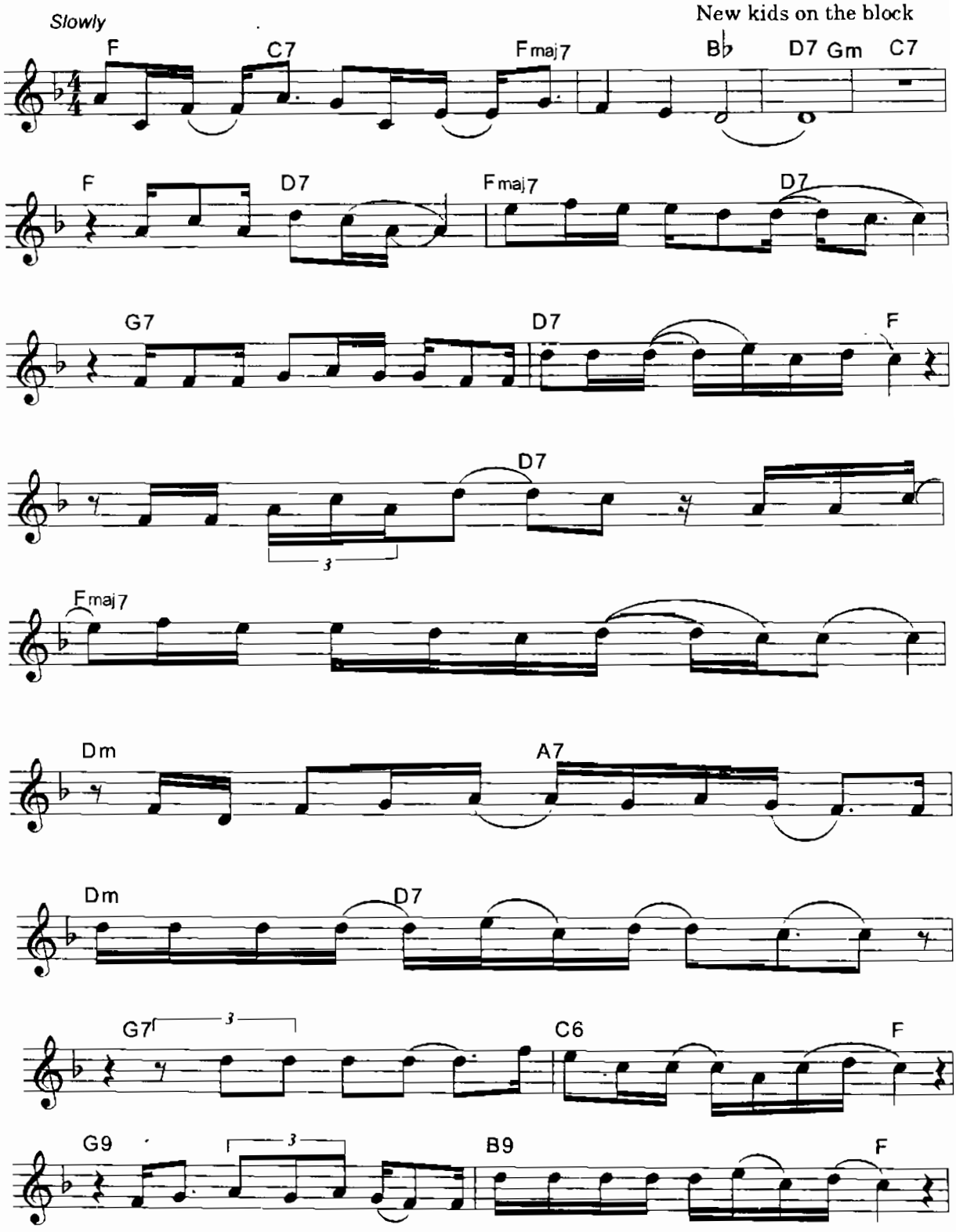
Ví dụ:

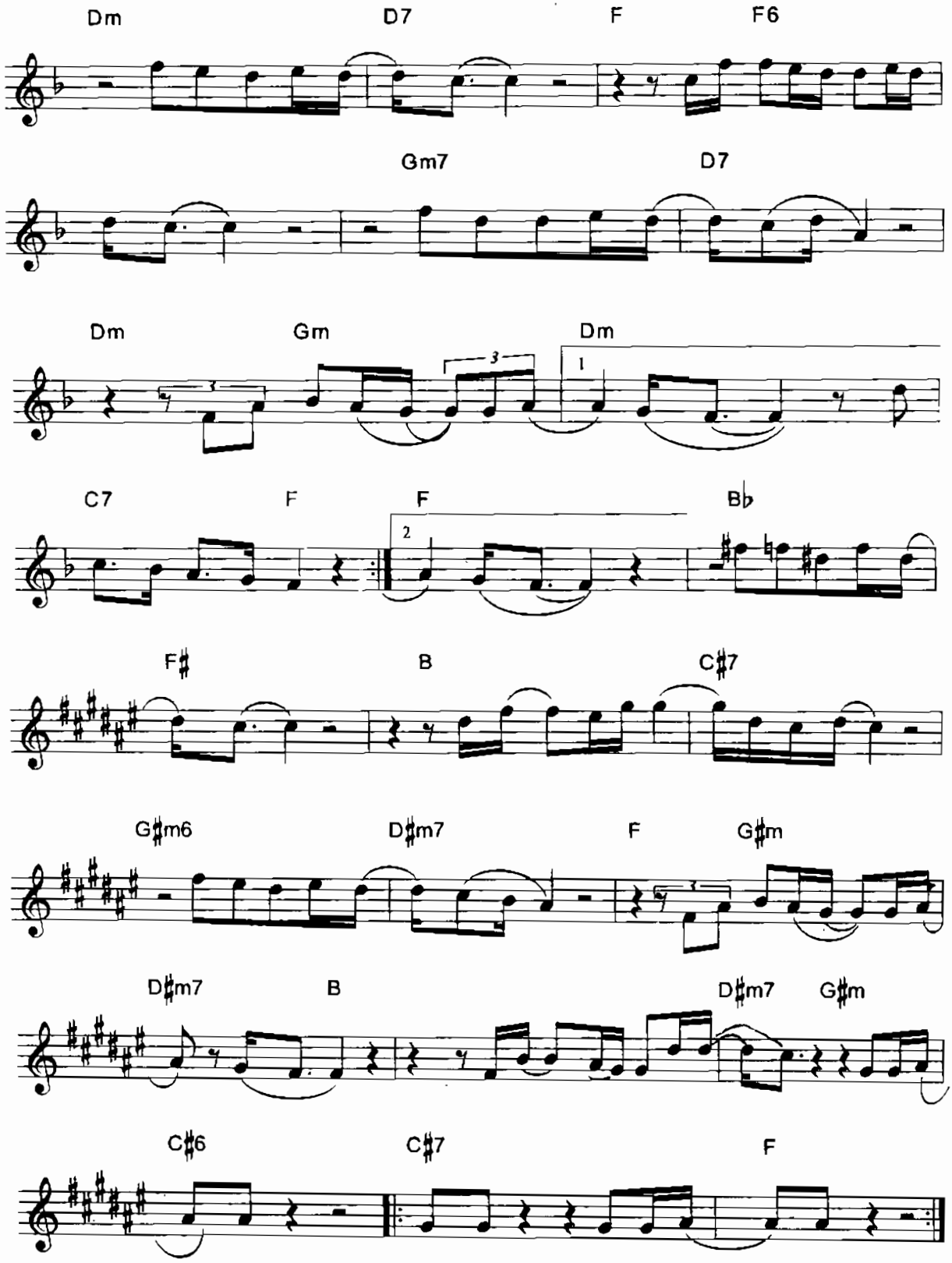
Ré thứ chuyển đến Si giáng trưởng

Sol trưởng chuyển đến Đô trưởng

Fa trưởng chuyển đến Sol thứ. v...v...

# This One's for the Children

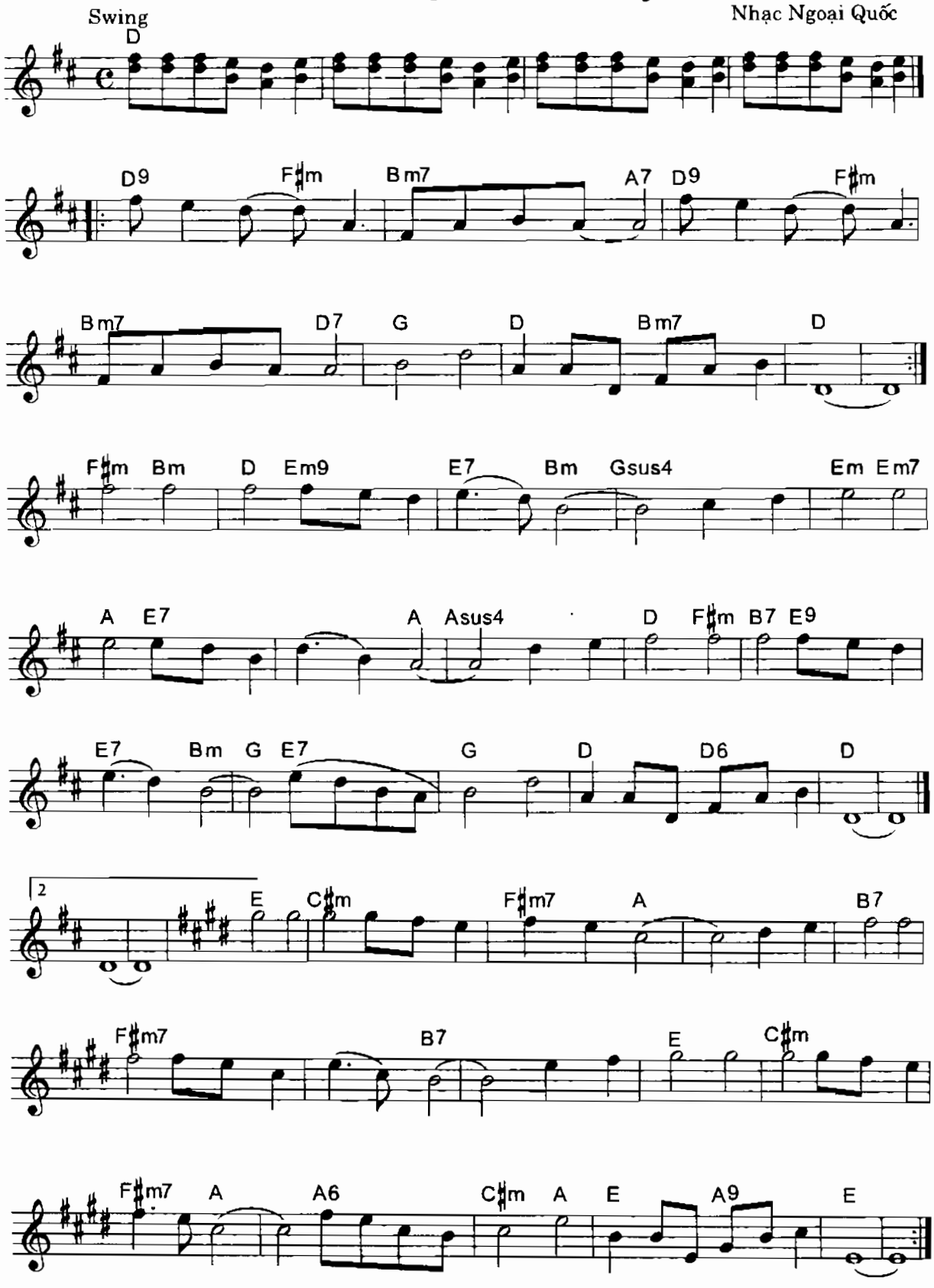



Dm
D7
F
F6
Gm7
D7
Dm
Gm
Dm
C7
F
F
Bb
F♯
B
C♯7
G♯m6
D♯m7
F
G♯m
D♯m7
B
D♯m7
G♯m
C♯6
C♯7
F

# Beautiful Sunday

Swing

Nhạc Ngoại Quốc



## D. QUAN HỆ HỌ HÀNG GẦN XA CỦA CÁC GIỌNG

Tất cả các giọng trưởng – thứ đều có những giọng họ hàng gần xa.

Trong âm nhạc giọng khởi đầu được gọi là giọng chính, các giọng thay thế nó trong quá trình diễn biến của các bè gọi là giọng phụ.

Mỗi giọng chính có sáu giọng họ hàng gần xa.

Ví dụ giọng Đô trưởng có các giọng họ hàng sau đây :

Fa trưởng bậc IV
Sol trưởng bậc V
Là hai giọng của những bậc chủ yếu. Gần với Đô trưởng nhất.

La thứ bậc VI là giọng song song với giọng chính.
Ré thứ bậc II là giọng song song với Fa trưởng (những bậc chính)
Mi thứ bậc III là giọng song song với Sol trưởng (những bậc chính)
Fa thứ bậc VI giọng hạ át thứ (xuất hiện trong điệu trưởng hòa thanh).

Giọng La thứ có họ hàng với các giọng:

Ré thứ bậc IV
Mi thứ bậc V
Là hai giọng của những bậc chủ yếu.

Đô trưởng bậc III là giọng song song với bậc chính.
Fa trưởng bậc VI là giọng song song với Ré thứ (bậc chủ yếu).
Sol trưởng bậc VII là giọng song song với Mi thứ (bậc chủ yếu).
Mi trưởng bậc V giọng át trưởng (xuất hiện trong điệu thứ hòa thanh)

Qua những ví dụ trên từ những giọng họ hàng ta dễ dàng xây dựng các hợp âm ba cơ bản.

Tùy theo diễn biến của giai điệu mà các hợp âm sẽ phình lên năm bảy note hoặc giảm xuống đến mức tối đa (hợp âm ba giảm)

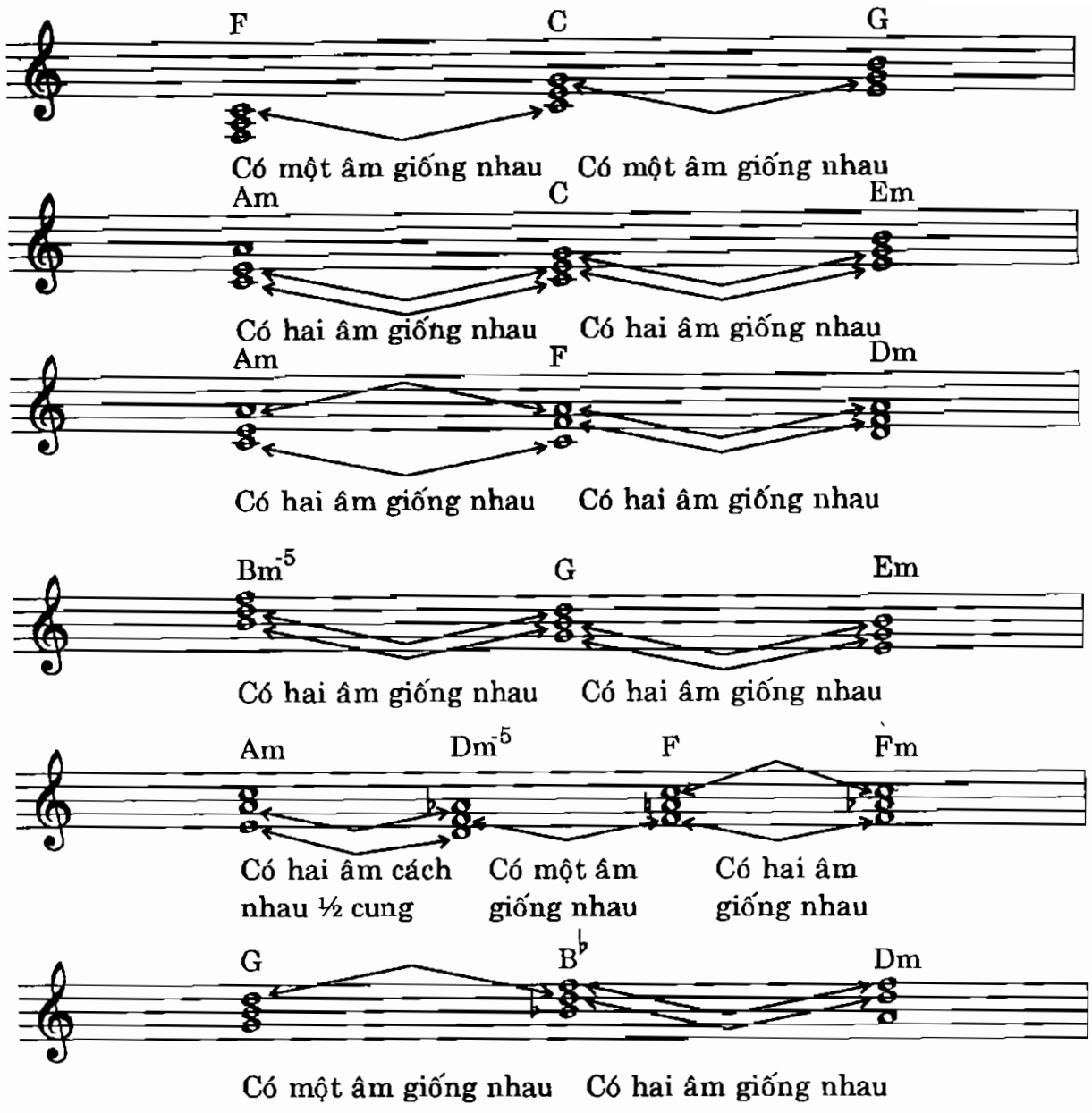
Tại sao hai âm ở bậc IV và V là bậc chủ yếu.

Thứ nhất, vì chúng ở dưới và ở trên chủ âm một quãng năm (nếu đảo quãng thì thành quãng bốn). Quãng năm đúng và quãng bốn đúng đều là quãng thuận.

Thứ hai, Sol là âm ổn định, Fa là âm không ổn định nhưng bị hút về âm ổn định (Mi) rất mạnh vì chỉ cách nhau nửa cung.

Thứ ba là sau khi kết thành hợp âm, hợp âm Fa trưởng và Sol trưởng đều có những âm trùng với các âm trong hợp âm Đô trưởng bậc I

Ví dụ :




Các hợp âm mới xuất hiện trong giọng trưởng khi bậc VI, bậc VII bị hạ xuống nửa cung.

Những hợp âm có hai âm giống nhau là có họ hàng rất gần.

Có những hợp âm chỉ giống nhau một âm nhưng có họ hàng rất gần với giọng chính (bậc I) vì trong cấu trúc của nó có tàng chứa âm ổn định.

Ta cần biết là có những âm quãng thuận nhưng không ổn định và có những âm quãng nghịch nhưng lại là âm ổn định.

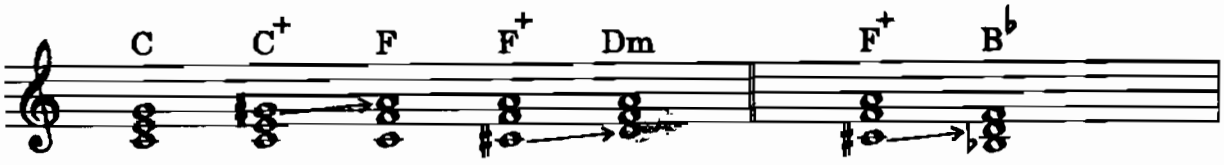
Các hợp âm có các âm không ổn định phải giải quyết bằng cách chuyển về hợp âm ổn định.

Hai hợp âm có những note giống nhau hoặc cách nhau nửa cung thường bị hút về nhau theo hướng chủ âm (bậc I) hoặc các hợp âm có âm ổn định.

Ở ví dụ trên ta thấy La thứ và Ré thứ năm giảm có hai âm cách nhau nửa cung nên chúng dùng để chuyển đổi hành tiến cho nhau rất thích hợp.

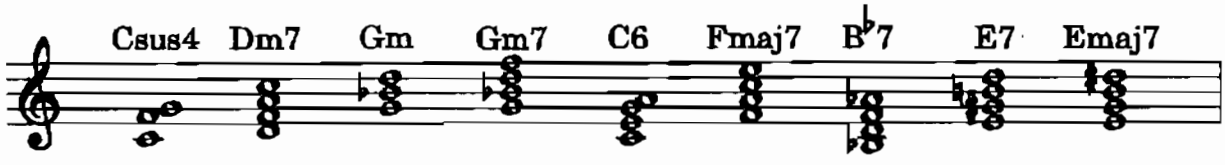
Nếu những hợp âm ba trên ta trang trí thêm những âm mới bắt cầu chuyển âm thì sẽ thế nào ? Hãy xem ví dụ sau :

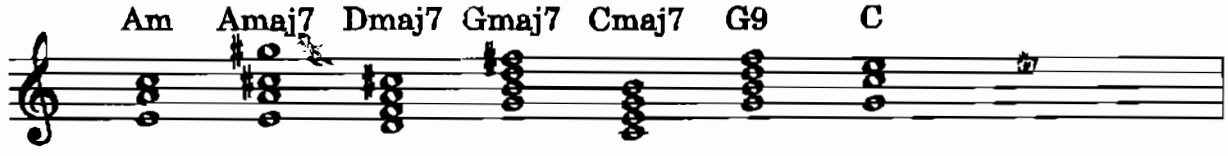
- Dùng hợp âm để chuyển âm :



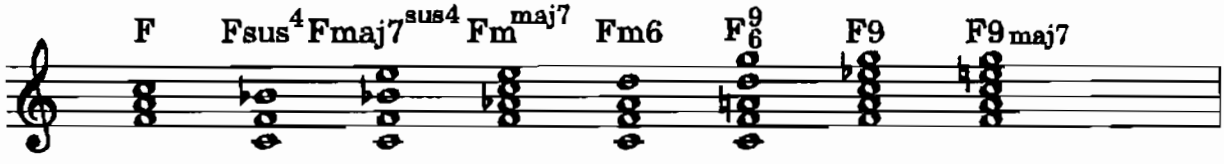

- Thêm note cho hợp âm, người ta sẽ nghe lạ tai hơn :

- Các hợp âm cơ bản có thể biến dạng thành :

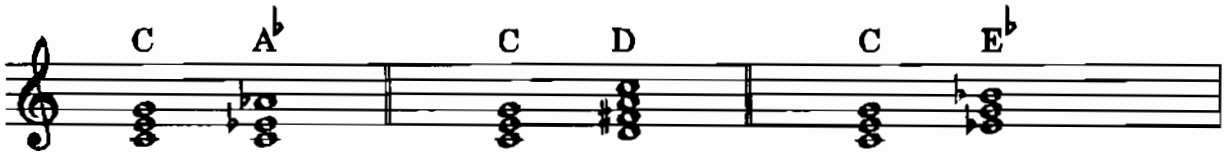



- Từ một bậc do tăng, giảm, thêm âm, ta có khá nhiều kiểu hợp âm :




- Những kiểu hợp âm trên không phải là tất cả . ta có thể chuyển hợp âm giọng xa (không có họ hàng) :




Đô chuyển sang La giáng trưởng có bộ khóa đến bốn dấu giáng, là giọng rất xa nhưng vì có cùng note Đô nên mới chuyển sang nghe cũng hợp nhưng phải chuyển đi ngay nếu như để lâu, hai note Mi giáng – La giáng sẽ làm cho người hát bị lạc giọng.

Đô chuyển sang Ré bảy ở bộ khóa hai dấu thăng cũng khá xa nhưng vì có note Đô ở quãng bảy thứ nên hai hợp âm này kết bạn không đến khó nghe.

Tuy nhiên Ré bảy vẫn là hợp âm lót để chuyển đi, không nên dừng lại quá lâu.

Đô và Mi giáng trưởng có cùng note Sol nên khi giai điệu có note Sol ở phách mạnh ngân dài, ta có thể chuyển sang Mi giáng trưởng trước khi chuyển đến Sol trưởng hoặc La bảy.

Còn có khá nhiều hợp âm ở giọng xa để bậc I và các bậc khác chuyển đến, nhưng cần biết rằng không được lạm dụng cách chơi này vì nếu dùng quá nhiều hợp âm tông xa (giọng xa) sự cấu kết âm thanh – hình tượng của giọng chính sẽ bị phá vỡ.

## BÀI BA MƯƠI MỐT

# CÁC ĐIỆU THỨC PHỨC TẠP

## A. ĐIỆU THỨC BIẾN ĐỔI SONG SONG

Có những tác phẩm âm nhạc được xây dựng bằng điệu thức biến đổi song song. Nó không phải là điệu thức trưởng, không phải là điệu thức thứ. Cả hai đều có mặt và thay thế nhau trong suốt quá trình diễn biến của tác phẩm.

Hai giọng song song có hai âm chung, một âm riêng nên rất khó nhận biết. Khởi đầu và kết thúc ta đều gặp note chung xuất hiện.

Ví dụ giọng Sol trưởng có ba note : **G – B – D**
Giọng Mi thứ song song của Sol cũng có ba note : **E – G – B**
Cả hai giọng chỉ có một note : Ré, là khác nhau.
Tổng cộng âm ổn định của cả hai giọng chỉ có bốn note : **E – G – B – D**

Nếu tác phẩm bắt đầu bằng note Si, và kết thúc bằng note Si, trong giai điệu số lượng note Mi, Sol suýt soát ngang nhau thì đó là: Điệu thức song song. (ta sẽ làm quen với dạng này với hai bài tiêu biểu ở trang sau)

## B. ĐIỆU THỨC TRƯỞNG – THỨ LUÂN PHIÊN

Có những tác giả đã soạn ra những tác phẩm âm nhạc rất đặc biệt.

Mới nghe cảm thấy không hay, càng nghe càng cảm thấy hay vì cấu tạo của nó quá tân kỳ – lộng lẫy.

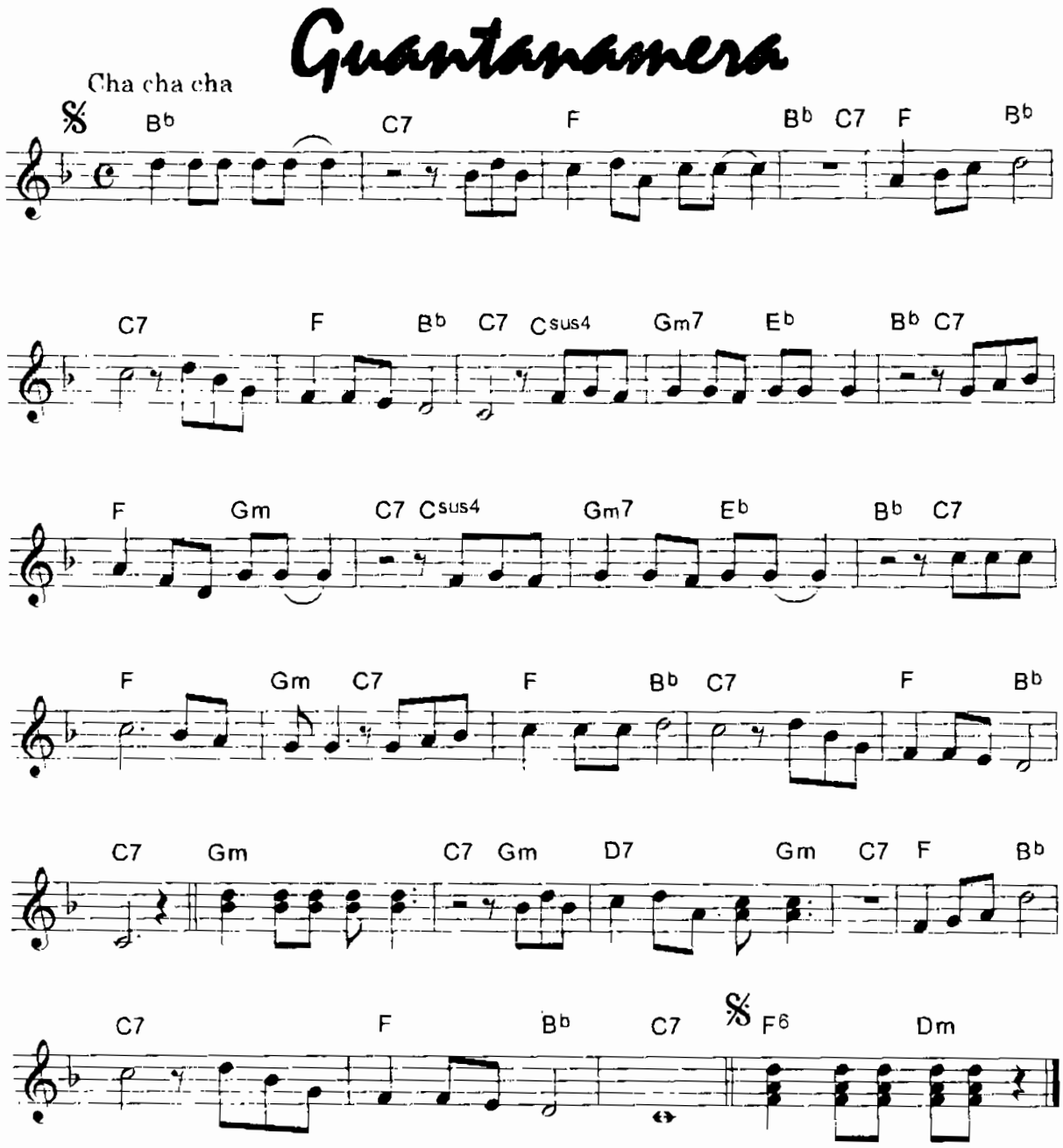
Đó là những bài được viết bằng điệu thức trưởng – thứ luân phiên.

Việc viết đoạn một là trưởng, đoạn hai là thứ hoặc ngược lại thì cũng không có gì đặc sắc.

Nhưng mỗi câu nhạc đều có tên riêng và giọng riêng thì thật hiếm người làm được.

Dùng kỹ thuật để rồi chắp vá tạo thành một ca khúc có đầy đủ mọi yêu cầu khó khăn nhất nhưng khi hát lên thì nghe chẳng ra gì cả, trên thế giới và ở nước ta, có thể có đến vài triệu người làm được. Nhưng viết ra một ca khúc khiến cho nhiều dân tộc, nhiều thế hệ say mê, yêu chuộng và khâm phục thì chỉ có những bậc thiên tài mới đủ tài năng làm nổi.

Chúng ta sẽ làm quen với bài Sérénade của Franz SCHUBERT một tác phẩm dùng điệu thức trưởng luân phiên điển hình. Bài Lambada, Guantanamera là hai dạng của loại điệu thức biến đổi song song.



# Sérénade

**FRANZ SCHUBERT**

Lời Việt Sơn Hồng Vỹ

*Boston*

Dmaj 7 | Bb | Gmaj 7

A7 | Dmaj 7 | Gm9

Từ khi nhìn thấy nàng lòng ta sầu héo tàn

A7 | Dmaj 7 | A7 | Dmaj 7

khóc than trong mơ hằng đêm

Gm9 | C7

Làm sao được sống với nàng muôn trọn kiếp trao nhau bao yêu thương hoài

F6 | C7 | F | A6

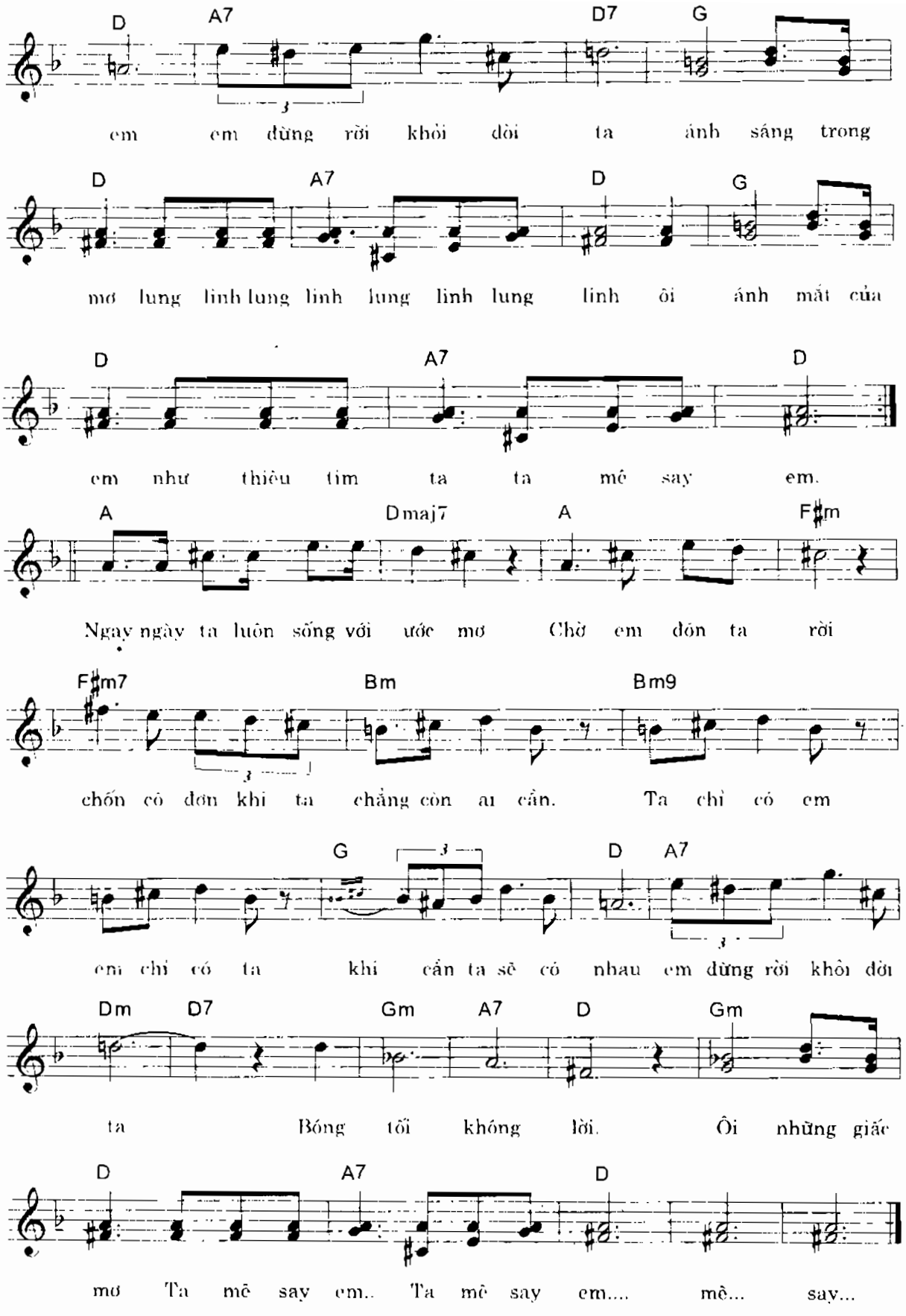
mong Đớn đau riêng trong ta cuồng si, rồi em đến trong

Dmaj 7 | Bbmaj 7 | Dm | Gm /maj 7

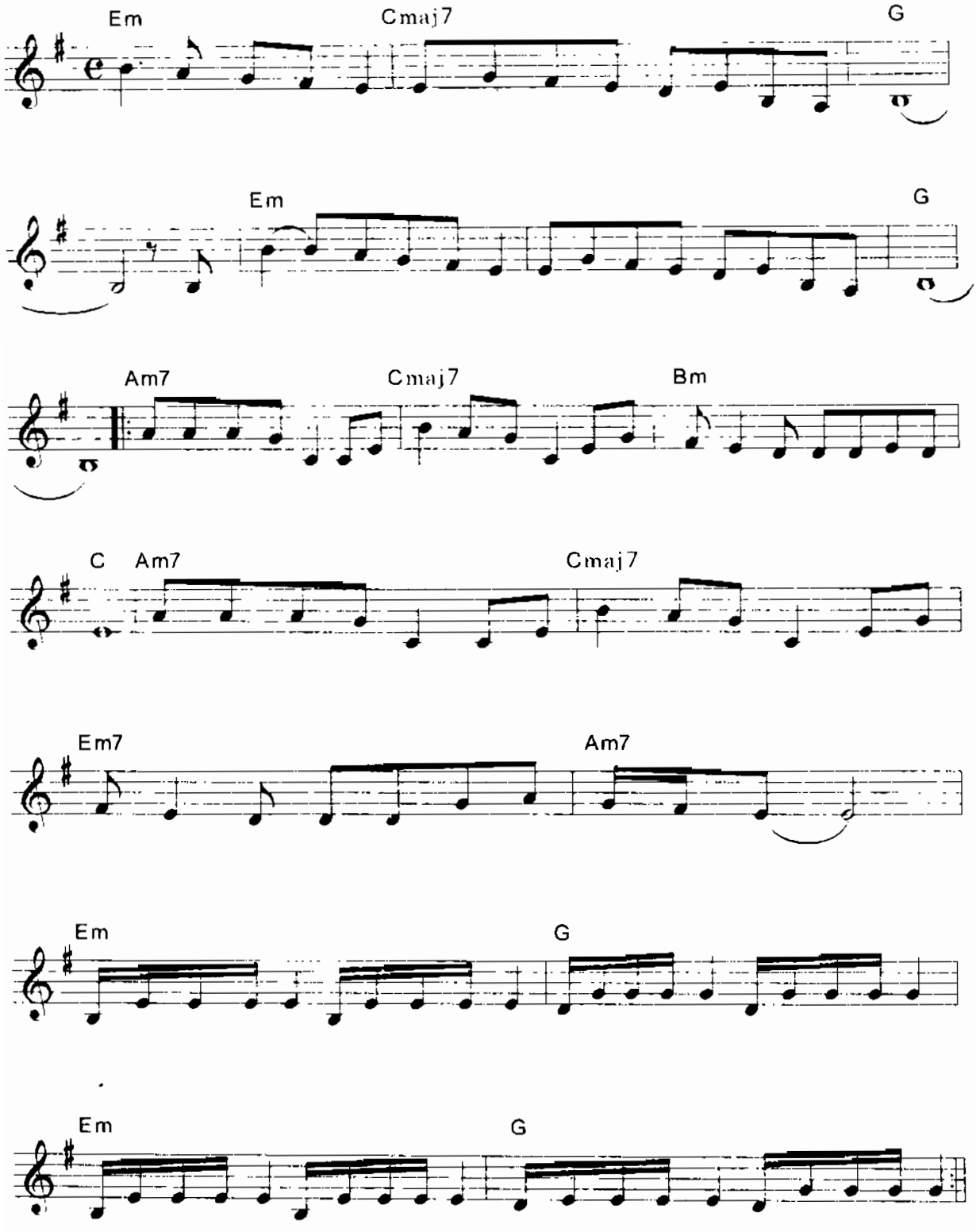
mơ trao ta lời êm đềm tha thiết yêu thương Ân cần chăm sóc cho

Dm | A6 | D | G

ta Từ khi có em trong cơn mơ rồi Khi cần ta sẽ có


D A7 D7 G
em em đừng rời khỏi đời ta ánh sáng trong
D A7 D G
mơ lung linh lung linh lung linh lung linh ôi ánh mắt của
D A7 D
em như thiêu tim ta ta mê say em.
A Dmaj7 A F♯m
Ngay ngày ta luôn sống với ước mơ Chờ em đón ta rời
F♯m7 Bm Bm9
chốn cô đơn khi ta chẳng còn ai cần. Ta chỉ có em
G D A7
em chỉ có ta khi cần ta sẽ có nhau em đừng rời khỏi đời
Dm D7 Gm A7 D Gm
ta Bóng tối không lời. Ôi những giấc
D A7 D
mơ Ta mê say em.. Ta mê say em.... mê... say...

# Lambada



Trong bài "Sérénade" sự luân phiên của hai điệu thức trưởng – thứ không bộc lộ một cách rõ rệt.

Chính hợp âm bảy dẫn đã thực hiện được việc chuyển tiếp rất thành công giữa hai điệu thức. Nếu ta không làm công việc "vạch lá tìm sâu" e khó lòng khám phá ra nổi, vì nó có bộ dạng bên ngoài như sự chuyển giọng bình thường từ thứ sang trưởng rồi từ trưởng sang thứ.

## C. ĐIỆU THỨC NGUYÊN CUNG – NGŨ CUNG

Trong âm nhạc, nhất là âm nhạc Việt Nam thỉnh thoảng ta vẫn thường gặp những giai điệu xây dựng bằng những nguyên cung (một cung).

Ví dụ :

Gam tiêu biểu trên gam là nguyên cung.

Trong điệu thức này, từ tất cả những bậc hình thành hợp âm năm tăng, năm giảm do các quãng hai trưởng, ba trưởng, bốn tăng hình thành vì thế nó có tên là điệu thức tăng.

Ngoài cách kết hợp trên, dân ca Việt nam biến dạng qua từng vùng – Hầu hết dùng hệ thống ngũ cung (năm âm) trong các làn điệu của mình.

Có khá nhiều hệ ngũ cung khác nhau.

Ngay trong một vùng – một bài hát cũng có thể có nhiều hệ thống khác nhau.

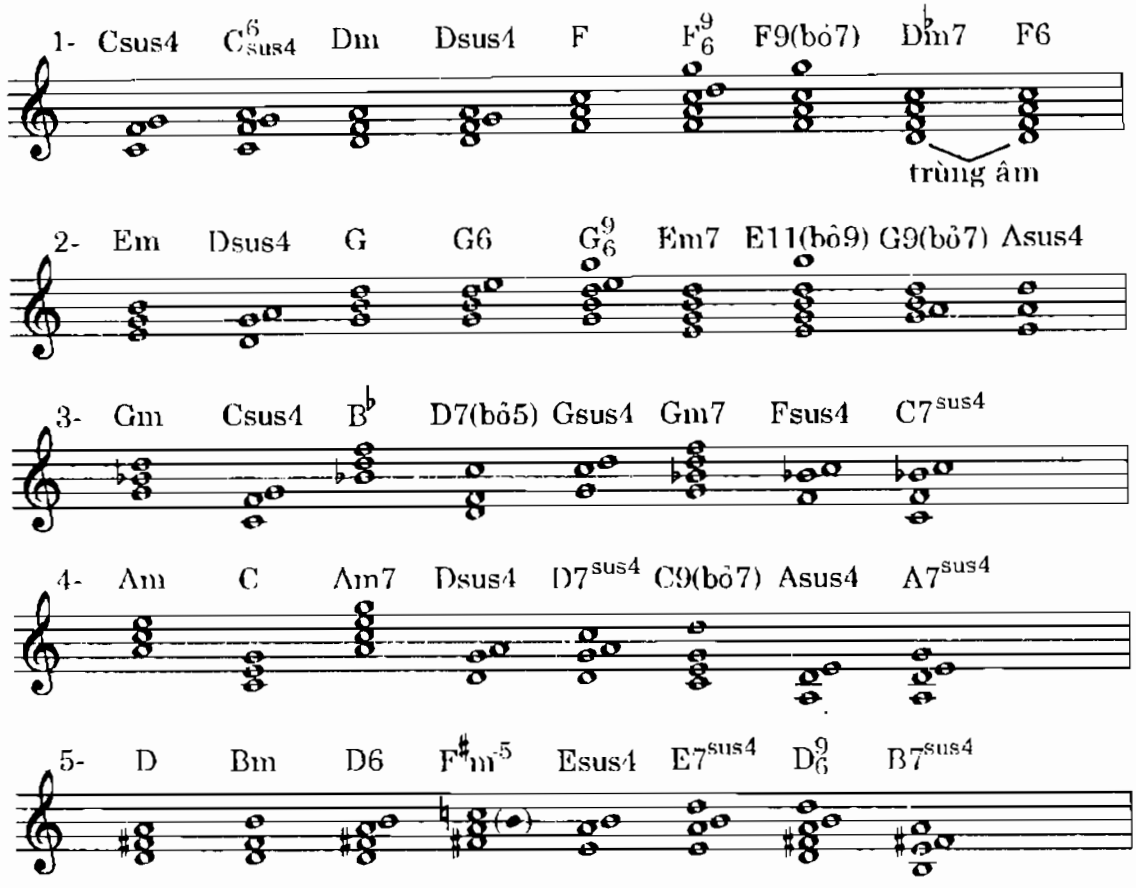
Sự chuyển hệ (giọng) rất đơn giản nhưng vô cùng hiệu quả. Viết hợp âm cho đúng để đệm những bài dân ca không phải là chuyện dễ. Nếu chỉ đệm có tính cách "qua loa đại khái" thì không nhạc gì dễ đệm cho bằng dân ca...

Các hợp âm dùng đệm dân ca cần tránh những âm trong bài hát không có, nếu không người hát sẽ bị lạc giọng

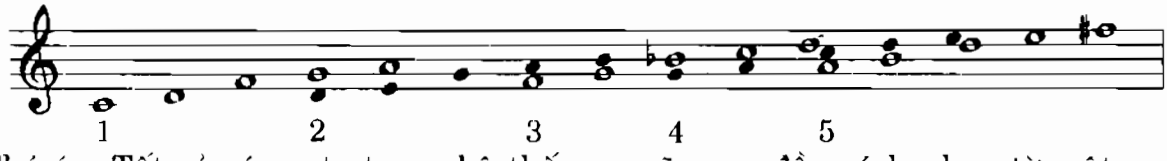
Sau đây là năm hệ thống ngũ cung thường được dùng trong hát Quan Họ :

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 1. | Do | Ré | Fa | Sol | La |
| 2. | Ré | Mi | Sol | La | Si |
| 3. | Fa | Sol | Si♭ | Do | Ré |
| 4. | Sol | La | Do | Ré | Mi |
| 5. | La | Si | Ré | Mi | Fa♯ |

## D. HỢP ÂM ĐỆM CHO NĂM HỆ THỐNG NGŨ CUNG CỦA QUAN HỌ




## E. CAO ĐỘ CỦA NĂM HỆ THỐNG NGŨ CUNG QUAN HỌ VÀ CÁC HỆ THỐNG NGŨ CUNG KHÁC




Chú ý : Tất cả các note trong hệ thống ngũ cung đều cách nhau từ một cung đến một cung rưỡi.

Khi hát người ta có thể nhảy quãng rộng hơn.

Bạn đọc nên xem xét các dạng bài xây dựng trên điện thức nguyên cung.

Ngoài hệ thống ngũ cung của Quan Họ như đã trình bày trên còn có một dạng ngũ cung khác đó là các hệ ngũ cung hát chầu văn.

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Ví dụ : 1. | Do | Ré | Fa | Sol | La |
| 2. | Ré | Mi | Sol | La | Si |
| 3. | Do | Ré | Fa | Sol | Si♭ |
| 4. | Do | Mi♭ | Fa | Sol | Si♭ |

Tóm lại Dân ca Việt Nam có nhiều dạng thức khá đa dạng.

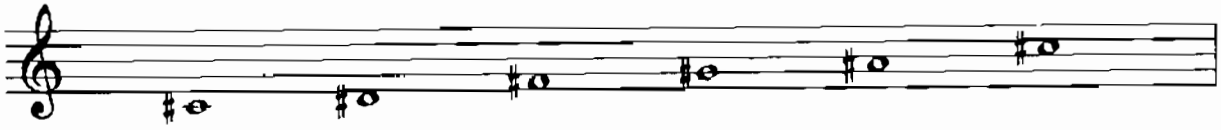
Có những bài hát chỉ xoay quanh trong một bộ ngũ cung chứ không chuyển hệ.

Các phím đen trên đàn Organ đàn nhạc dân ca rất thích hợp vì khi đàn lên ta sẽ bắt gặp một hệ thống ngũ cung khá hoàn chỉnh :

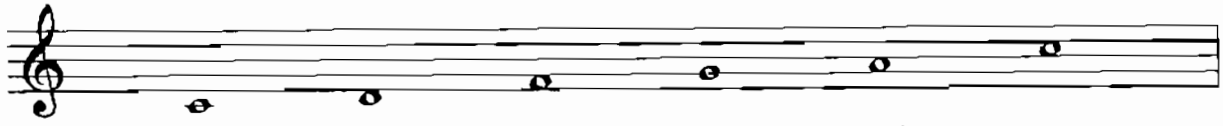
Đô thăng Ré thăng Fa thăng Sol thăng La thăng Đô thăng

1 cung 1 cung rưỡi 1 cung 1 cung 1 cung rưỡi

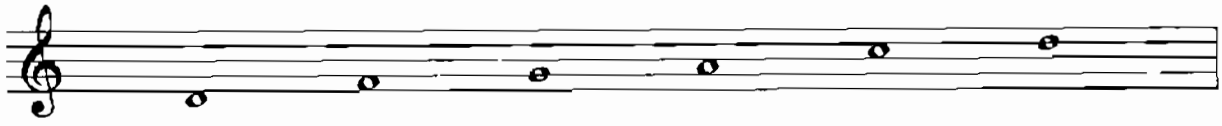
Sau đây là cao độ của chúng trên khuông nhạc (trích) :



Đối chiếu với hệ thống ngũ cung ru con ở đồng bằng Bắc bộ :



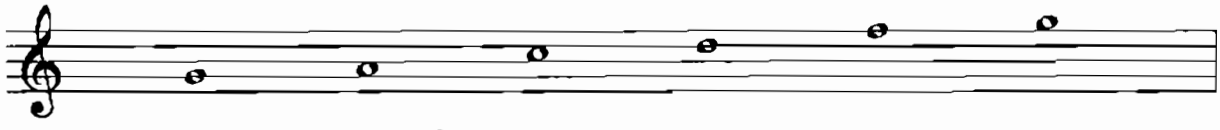
Ta hạ toàn bộ âm các phím hạ xuống nửa cung (nhấn nút Transpose) sẽ có được âm của hệ thống ngũ cung trên. Hệ thống ngũ cung ngâm sa mạc :



Ta cũng hạ âm của các phím xuống nửa cung như với hệ thống trên. Đàn guitar thì thực hiện hệ thống ngũ cung chẳng có gì khó khăn.

Bộ ngũ cung : Fa thường dùng hát cò lả (Bắc bộ)

Hát bài qua cầu gió bay (Quan họ Bắc Ninh dùng bộ Sol)



Và trong nhạc chèo vẫn có bài dùng bộ La (con cú rũ) :

Chuyển hệ :

## BÀI BA MƯƠI HAI

# TÌM HIỂU CẤU TRÚC CÁC BÀI DÂN CA VIỆT NAM

## A. DÂN CA BẮC BỘ – DÂN CA NAM BỘ

### Trống Cơm

*Nhịp vừa* — *Dân Ca Bắc bộ*

G — D7sus4

G — Am7 — D6sus4 — A7 — D6

Em7 — G — Em7

G — Em7 — G — Am7 — Em7

Bm7 — G — C — G

D6 — G — D6 — G

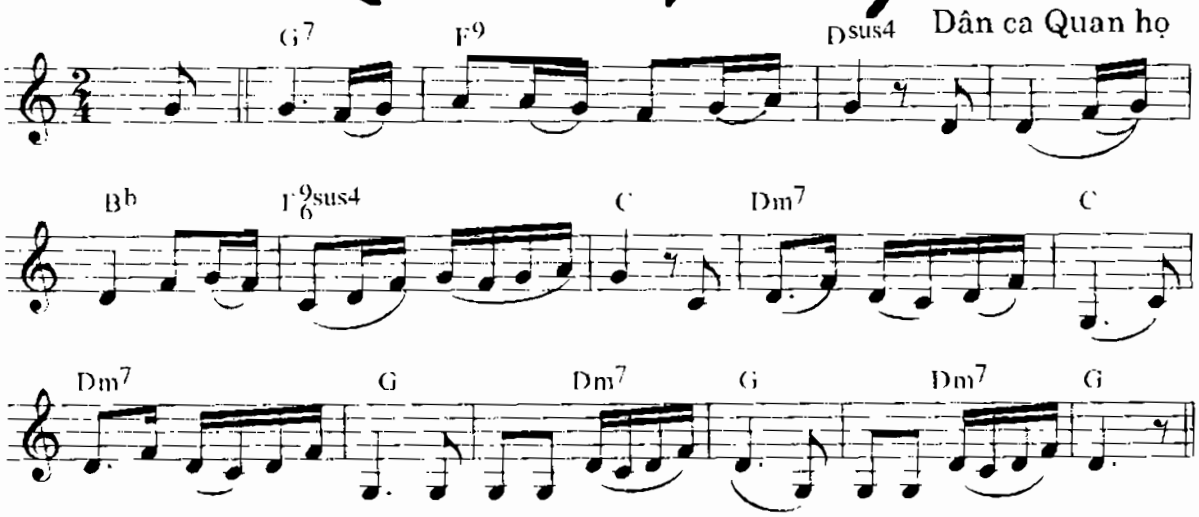
Trong bài "Trống Cơm" đã xuất hiện sự chuyển hệ (thay đổi hệ thống) ngay sau khi hát dứt câu đầu tiên.

Từ hệ thống : **Đô – Rê – Mi – Sol – La** chuyển sang hệ thống : **Sol – La – Si – Ré – Mi**. Sự chuyển đổi rất tự nhiên không cần đến dấu hoá nào cả. Từ sự chuyển hệ, nảy sinh hai note : Si – Đô. Nhưng tình huống nó đứng bên nhau để hình thành quãng hai thứ trong toàn bài đã không xảy ra, vì hai âm này nằm trong hai hệ khác nhau.

Chính nhờ sự chuyển hệ bài "Trống Cơm" có thêm một âm nữa, giai điệu có phần "giàu có" hơn.

# Qua Cầu Gió Bay

Dân ca Quan họ




Nếu xét trên quan điểm âm nhạc Tây phương thì bài " qua cầu gió bay" không phải được xây dựng trên giọng trưởng cũng không phải là giọng thứ vì nó không có nốt bậc III để định tính.

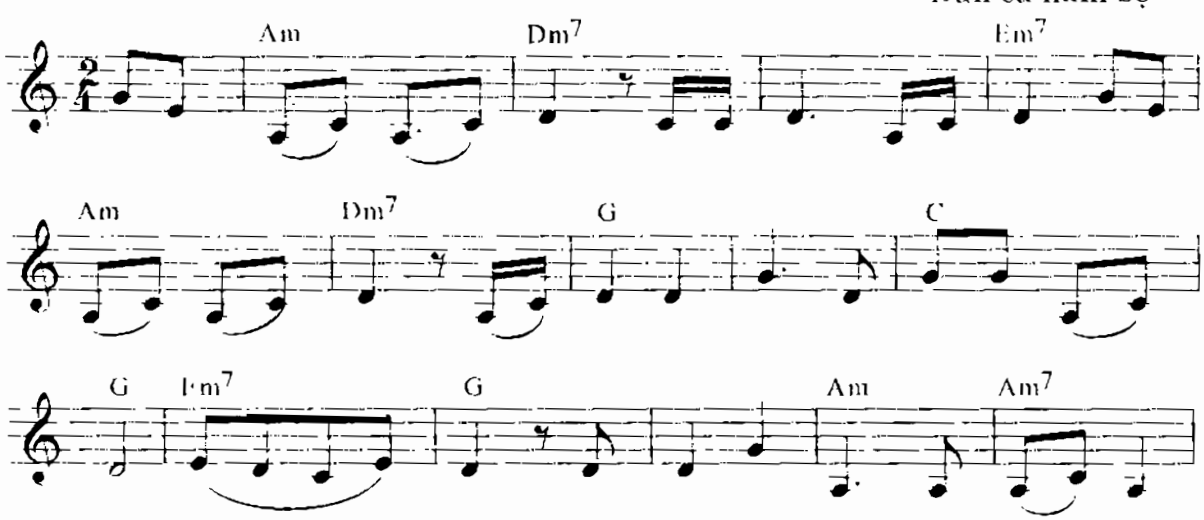
Ta dùng hệ thống hợp âm Tây phương để đệm cho một bài dân ca Việt Nam thì hơi gượng ép. Có nhiều cách đệm bằng nhạc cụ dân tộc rất hợp và hay, nhưng chủ đề của bộ sách này là học : đệm hát - độc tấu- hòa tấu, Guitar và Organ nên chúng tôi chỉ xoáy vào hai nhạc cụ đã nêu.

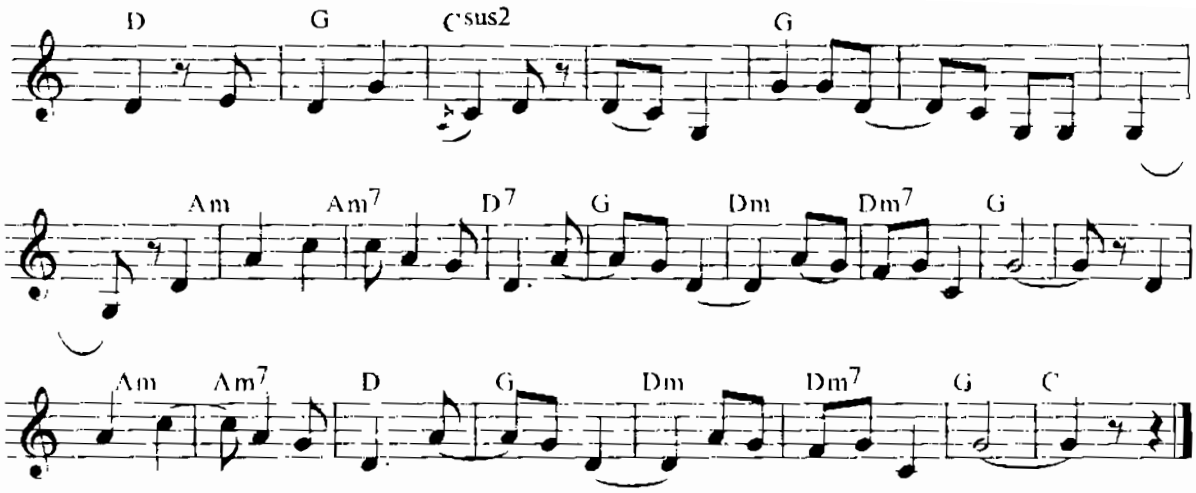
Cách tốt nhất để đệm hát các bài dân ca là sử dụng hợp âm rãi.
Khi rãi âm cần bỏ bớt những âm thừa (với hệ thống ngũ cung)

Ta có thể tạm gọi một cách hơi khiên cưỡng là bài "Trống cơm" và bài "Qua cầu gió bay" thuộc điệu thức nguyên cung vì cấu tạo các âm trong bài
đều có khoảng cách từ một cung trở lên không riêng gì dân ca Bắc bộ, dân ca Nam bộ cũng thuộc hệ ngũ cung.

# Lý Ngựa Ô

Dân ca nam bộ






Bài" Lý Ngựa Ô" khởi đầu bằng hệ thống : Sol - La - Do - Ré - Mi. Khi hết đoạn I, đoạn II chuyển sang hệ : Do - Ré - Fa - Sol - La.

- Tại sao lại phải phân tích kỹ các bài dân ca Việt Nam như vậy?

Có những nguyên nhân:

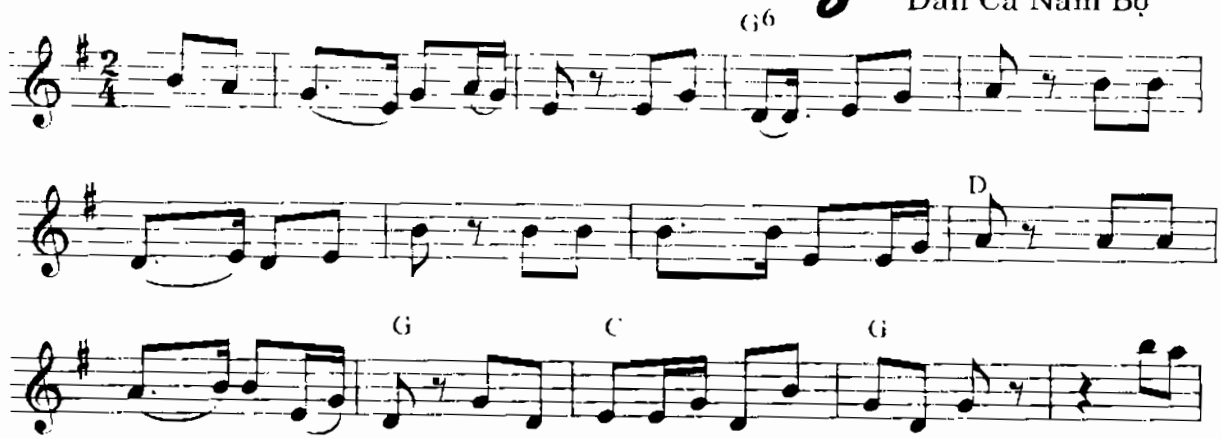
- Các bài dân ca được giới thiệu cũng có thể là "bài mẫu" cho những bài dân ca khác có kết cấu tương tự. Ta chỉ cần học một bài để hiểu được nhiều bài.

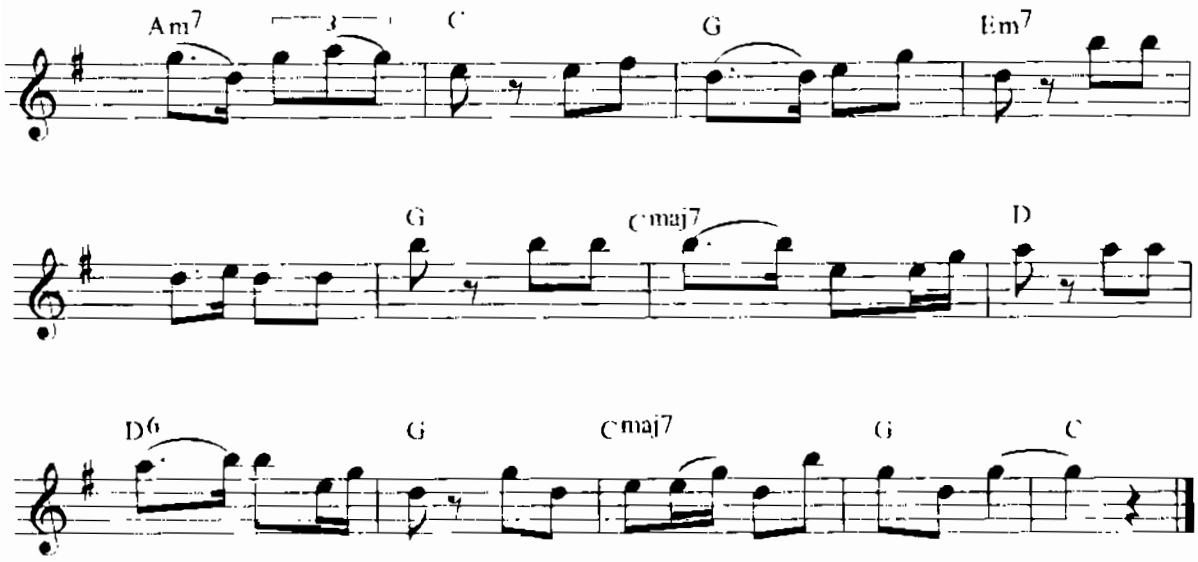
- Làm quen với việc soạn bè đệm hợp âm cho các dạng dân ca ba miền sau này sẽ dễ dàng ứng dụng khi gia nhập vào thực tế.

- Nắm vững về việc chuyển hệ, đặt hợp âm sẽ rất chính xác. Có nhiều nhạc công chơi nhạc hiện đại vững vàng nhưng khi đệm hát cho một bài dân ca thì lúng túng và đặt hợp âm hết sức vô lý và lủng củng.

## Bắc Kim Thang

Dân Ca Nam Bộ






Bài "Bắc Kim Thang" Dân ca Nam bộ, toàn bộ giai điệu đều gói gọn trong hệ thống: Sol - La - Si - Ré - Mi.

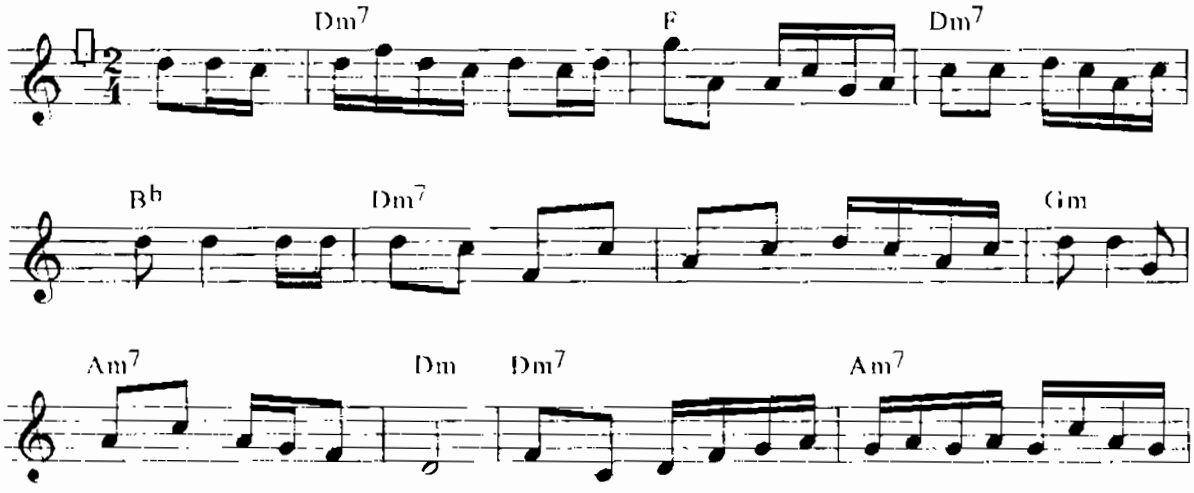
Trong hệ này có ba note: Sol - Si - Ré tạo thành hợp âm La trưởng hoàn chỉnh.

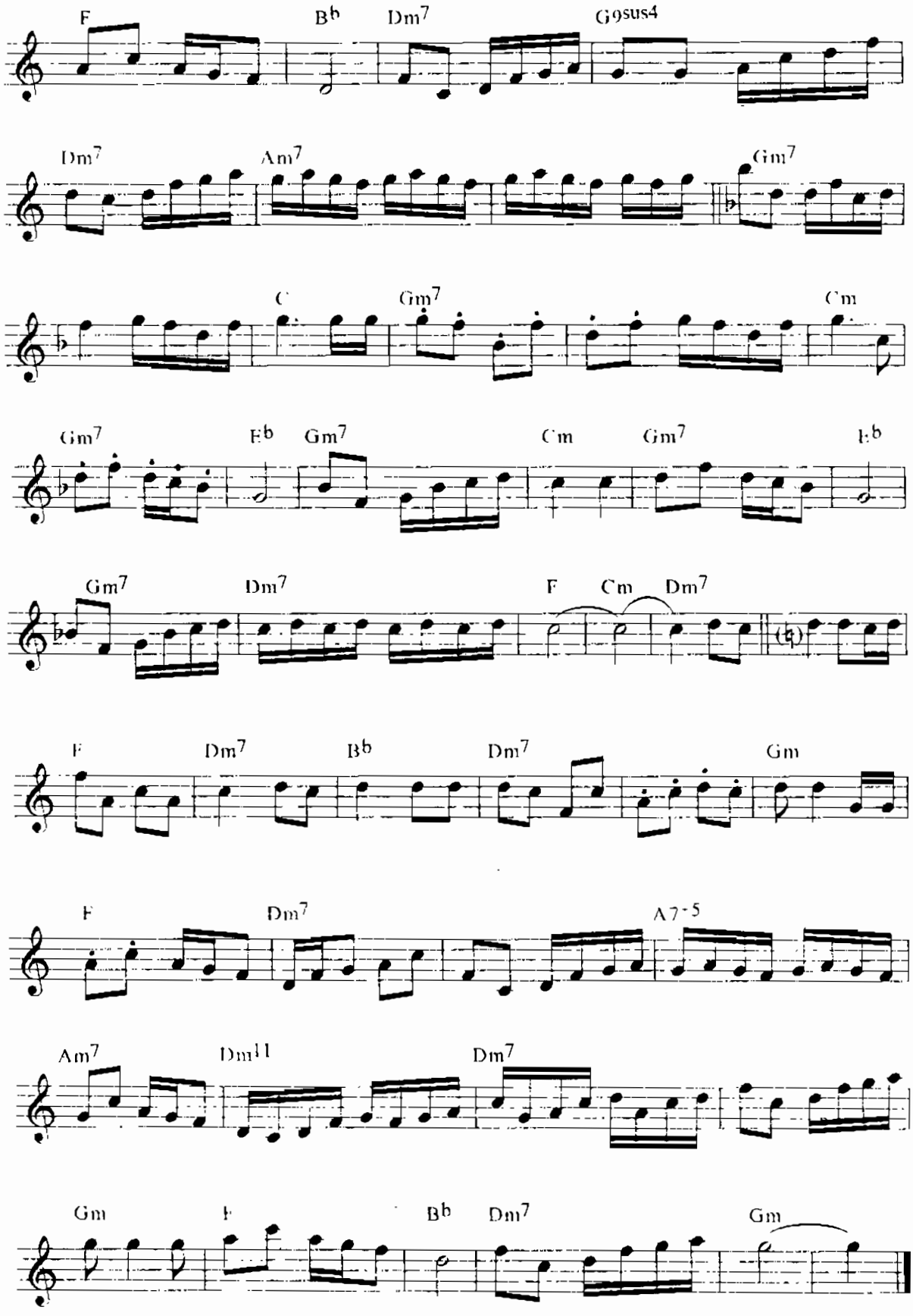
Dùng những điệu nhạc ghi sẵn trên đàn (Organ) để đệm hát (tay trái) dân ca là không đúng tinh thần - nội dung của tác phẩm nhưng cũng có thể châm chước cho những người trình độ chơi tay phải còn yếu kém (đệm bằng giai điệu phụ.)

Guitar đệm cho dân ca rất hay. Chúng ta vẫn có thể sử dụng các quãng hòa thanh để đệm (đàn cùng lúc nhiều note) nhưng không nên liên tục và âm không dày quá, hiệu quả sẽ kém.

## Lý Cây Bông

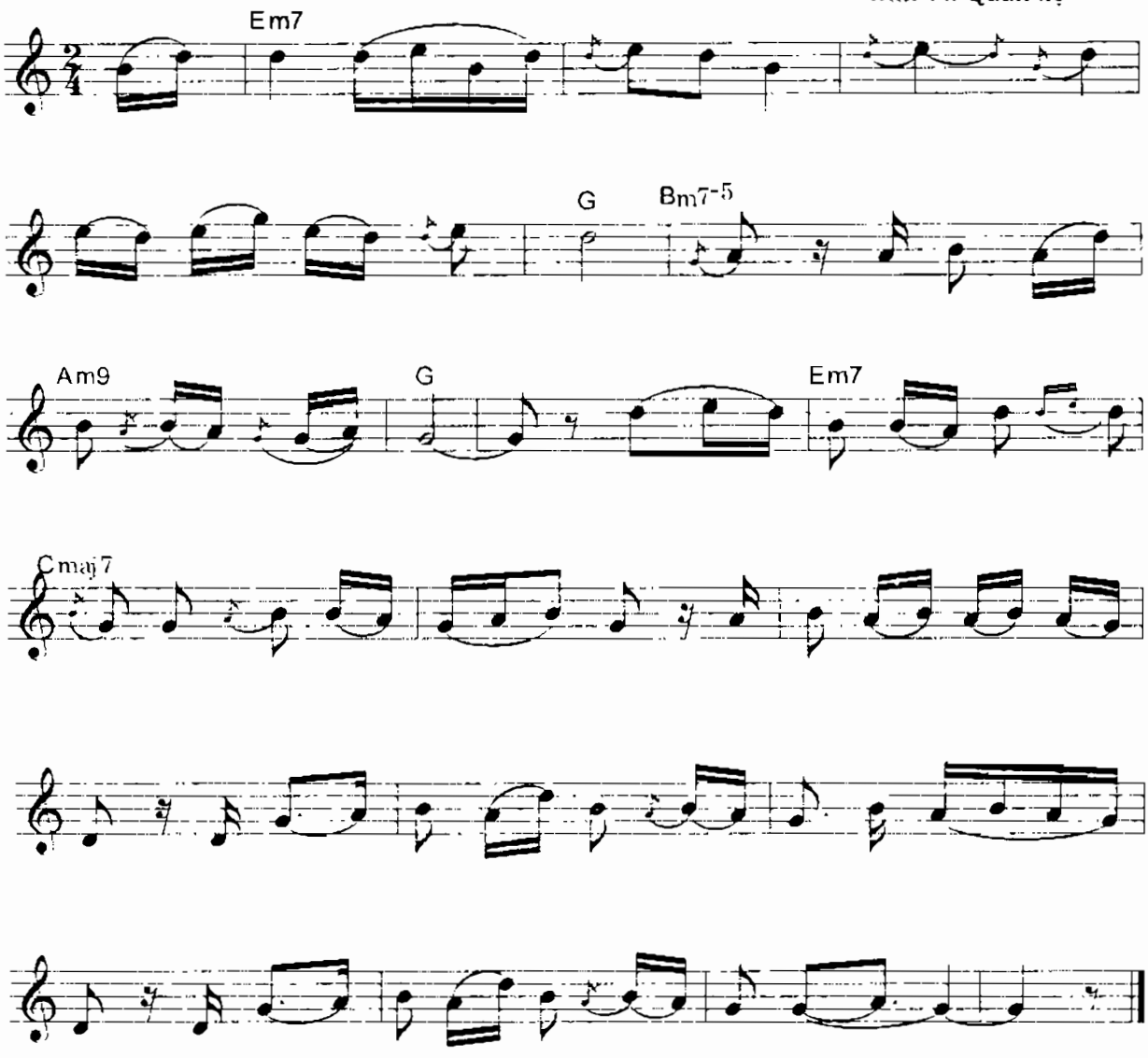
Dân Ca Nam Bộ




F
B♭
Dm7
G9sus4
Dm7
Am7
Gm7
C
Gm7
Cm
Gm7
E♭
Gm7
Cm
Gm7
E♭
Gm7
Dm7
F
Cm
Dm7
F
Dm7
B♭
Dm7
Gm
F
Dm7
A7-5
Am7
Dm11
Dm7
Gm
F
B♭
Dm7
Gm

# Lý Cây Đa

Dân Ca Quan họ




Bài "Lý Cây Đa" là một trong những bài Quan họ rất nổi tiếng. Làn điệu của nó có thể sử dụng làm sườn cho những lời ca mới.

Cấu trúc của bài là chuyển hệ liên tục từ câu I chỉ có ba âm: Si - Rê - Mi ; câu hai thêm âm Sol và La câu ba chuyển sang : Sol - La - Do - Fa.

Có những bài dân ca sử dụng chỉ ba đến bốn note, giai điệu đơn giản nhưng thấm đượm tình quê, không rườm rà cao siêu nhưng vẫn hay. Đệm những bài hát đơn giản, bè chính chuyển động không nhanh, ta có thể đệm đàn theo lối cổ : đi những note đồng âm với giai điệu, những chỗ giai điệu chính có note ngân dài, ta đàn những câu dạo lót ngắn để lấp khoảng trống.

# Con Gà Rừng

Chèo cổ Bắc Bộ

Cm Cm7 Gm7

Cm Cm9 Cm7 Gm7

Cm7 Fsus4 Cmaj7

Fsus4 Cm C Eb

Cm C Eb Cm7

G7 Cm7 Cm9 Cm7

Gm7 Cm7 G7

Trong giai điệu chèo cổ, ta thấy rằng cũng là dân ca nhưng phức tạp hơn các dạng dân ca khác rất nhiều, kể cả giai điệu và nhịp vận.

Bài Con Gà Rừng dùng đến bảy note nhưng không có note La : Si giáng - Do - Ré - Mi giáng - Mi bình - Fa và Sol.

Vì có hai note giáng Si giáng - Mi giáng nên ta dùng hợp âm Do thứ làm chủ âm rất thích hợp.

## B. DÂN CA TRUNG BỘ

Âm nhạc dân gian ở "Bắc Bộ – Nam Bộ" có những nét đặc sắc riêng thì âm nhạc miền Trung (Trung bộ) cũng không kém phần đa dạng và hấp dẫn.

Hai vùng đất cách nhau không xa : Thừa Thiên – Huế và Đà Nẵng – Quảng Nam cũng hình thành hai vùng dân ca sắc thái hoàn toàn riêng, chưa nói đến dân ca vùng Nam Trung bộ và Tây Nguyên. Nếu có công sưu tầm, ghi chép hết các làn điệu dân ca độc đáo của tất cả các dân tộc ở ba miền thì việc làm ấy rất vĩ đại, đáng trân trọng và khâm phục. Vì đó chính là chứng tích của nền âm nhạc dân gian trong quá khứ mà thế hệ hiện nay có được, cung cấp cho các thế hệ kế thừa mai sau.

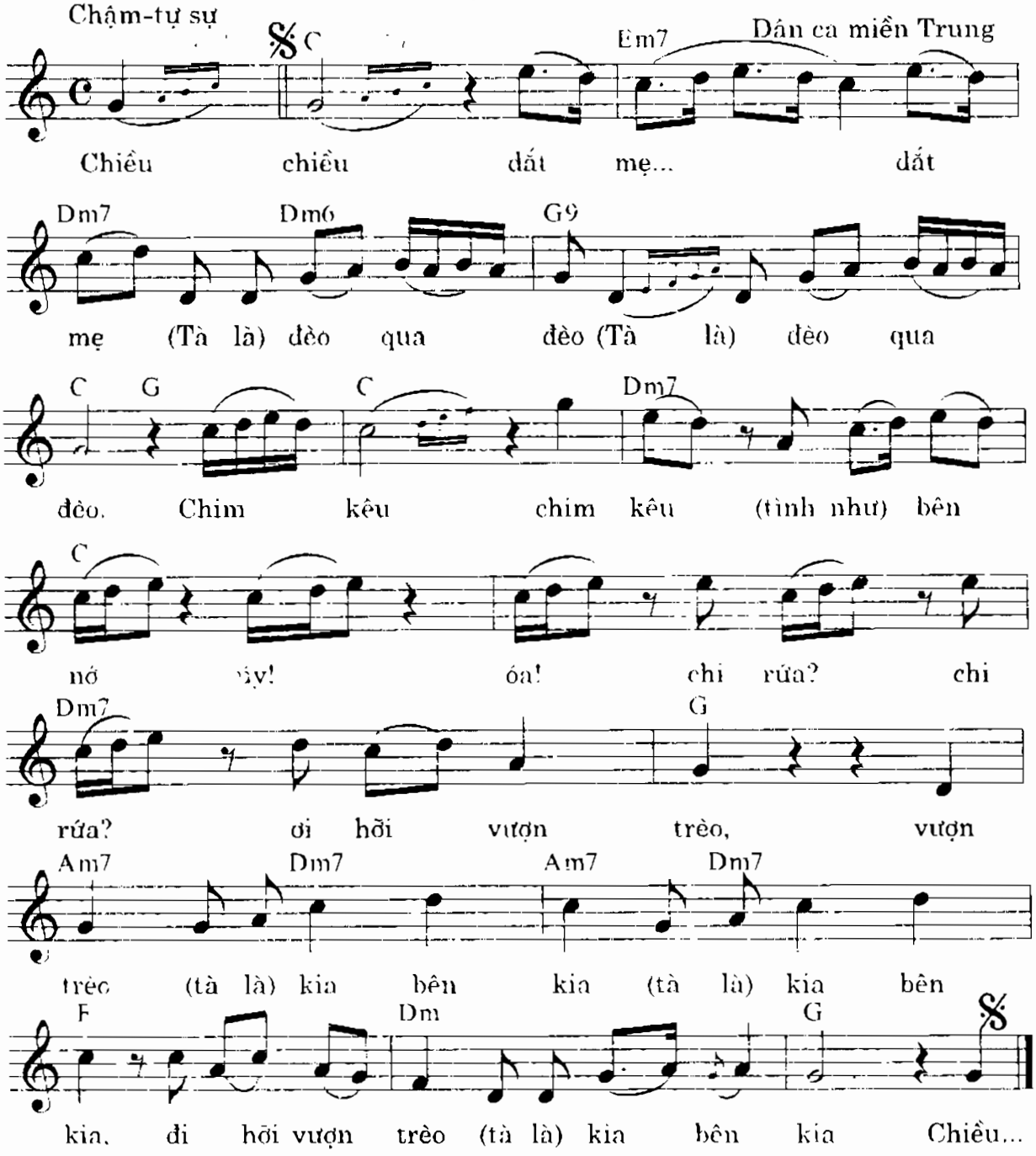
Trong kho tàng dân ca Việt Nam, tác phẩm quá nhiều, khuôn khổ bộ sách này có hạn. Do đó, chúng tôi chỉ chọn lọc một số bài có tính chất như khuôn mẫu, đặc trưng của từng vùng dân ca giới thiệu với bạn đọc để nghiên cứu – học tập cách đệm hát – biểu diễn các bài dân ca đặc thù của đất nước mình.

Tất nhiên còn có rất nhiều bài dân ca của những dân tộc anh em, có âm hưởng phong phú, kết cấu đa dạng hơn các bài được nêu trong tập sách này, nhưng vì điều kiện sưu tầm có hạn, "lực bất tòng tâm" nên chúng tôi chưa thể giới thiệu ra đây cho bạn đọc cùng thưởng thức "vườn hoa giai điệu" của âm nhạc dân gian nước ta... Thật đáng tiếc !...

Đệm hát dân ca không như đệm các bài hát Pop – Rock, chủ yếu đàn rải hợp âm, nhất là những hợp âm nhiều note. Cũng có một số bài hát tiết tấu nhanh ta có thể chơi âm chụm (nhiều note cùng vang lên một lần) nhưng âm không nên dày quá. Đàn theo tiếng hát bằng giai điệu của chính bài hát đó cũng rất hay, nếu có thể thì đệm thêm một âm phụ (hai bè) cách âm chính : quãng ba, quãng bốn, quãng năm và quãng tám đều dễ nghe. Một lời hát trong dân ca thường có nhiều note. Do đó, ta đệm đồng âm tiếng hát nhưng nhờ những âm phụ quyện với âm chính tạo thành những hợp âm lạ tai rất hay.

# Lý Chiều Chiều

(Còn gọi là Lý mọi hay Lý qua đèo)




* Những note trường độ nhỏ phải đàn lướt thật nhanh. Khi chơi bằng organ nên mở tiếng flute, sử dụng pitch pend thể hiện các note gần nhau, cách một cung.

* Uý ! óa! : Tiếng chim rừng kêu.

* Chi rứa ? : Gì vậy ? gì thế ?

# Lưu Thủy

*Nhanh*

Nhạc Lễ Miền Trung

Csus4 Dm7 F Dm7

Nguyện một lòng thảo ngay Dân ta cùng một lòng thảo

Csus4 Dm7

ngay. Sống vui vầy tin tưởng ngày mai. Lo xây dựng lâu đài hạnh

Am7 Dm G Dm7 Am7

phúc. Ước lâu dai cuộc đời thắm tươi. Bạn mình ơi! nhớ phận làm

Csus2 C7 G Dm7

trai! Bước tương lai! mình nên tiến, tiến, tiến, tiến không lui. Sao cho

Am7 Dm7 Am7 F Dm7

rạng cho tươi mặt mày. Dạ dừng lời chí nguyện đừng phai. Non sông

Am7 F Dm7 G7 Dm7

vẹn trước sau một lời, hòa hai, tiết trung để đời. Trai anh

Dm Am7 F Dm7 Dm Am

kiệt, gái Việt Tiên Rồng, mong cho được, đại cuộc thành công. Muôn năm

Gm7 Am7 Gm7 C

giữ, hai chữ Tiên Long, cháu con Rồng, gương trong to rạng.

# Kim Tiền

Nhanh vừa — Nhạc lễ Miền Trung

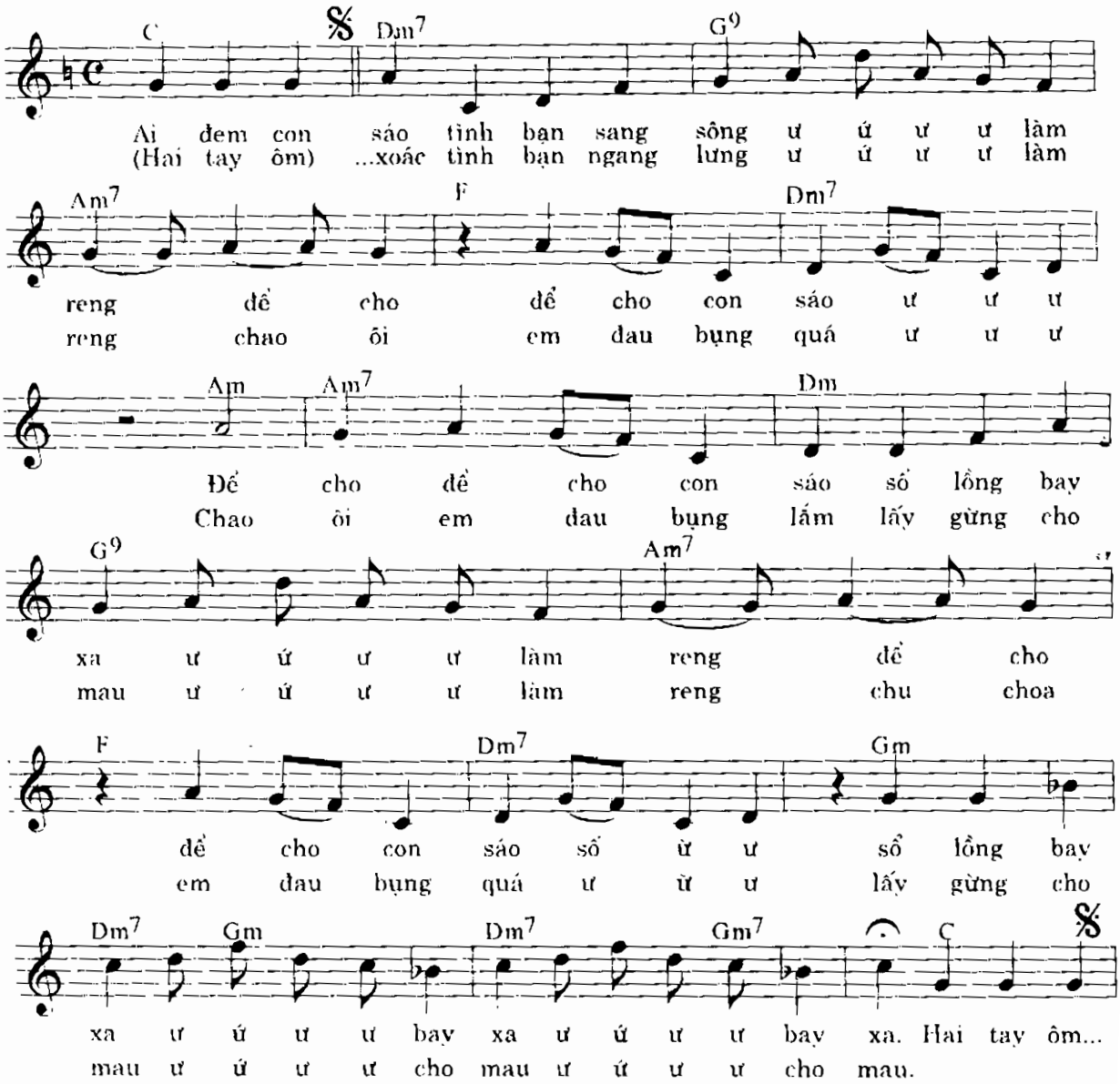
Dm Dm7 C6 F Bb6
Sanh ra đạo làm trai, chăm lo
Dm7 G7 C6 F Bb
học, cho đặng nên người. Để đua trí đua tài kịp người
C6 G Dm7 G Gm7 Am Dm7
ta, ư đừng lên xa. Khi bên thầy, khi bên bạn, khi bên
Gm9 Dm7 F9/6 F G G7
đèn lấy văn tụ đêm ngày để mà coi này, con ơi! Này con
Am7 Dm7
gắng công gắng công mà học, học đặng nên người, gặp thời đua tài.
Am7 F G9 C Am7 G9
Ai mà có chí thì nên. Ai mà có chí thì
Am7 Dm7
nên Cố công cố công rèn tập (ư hừ) thời gặp gặp hội gặp hội rồng
Am7 Dm7 Dm
mây. Cố công cố công rèn tập (ư hừ) thời gặp.

Hai bài : Kim Tiền - Lưu Thủy có thể tấu liền nhanh thành một bản đàn thống nhất gồm có hai bài.

Nếu chơi bằng Organ nên mở tiếng 12 String Guitar.

# Lý Con Sáo Quảng

Dân ca Miền Trung (Tỉnh Quảng Nam)




* Làm reng : giọng Quảng Nam có nghĩa là làm sao.

* Chu choa : Tiếng than có nghĩa là "chao ôi".

* Đoạn cuối : Khi hát, nên hạ xuống một quãng tám.

# Lý tình tang

Nhanh vừa — Dân ca Miền Trung

C

Ai đem con sáo sang

Csus4 Dm7

sông Để o cho để cho con

Am7 Dm7 F9maj7

sáo ố tang ố tang tình tang tình tang

Dm7 F

tình ố tang tình tang xa là bay

Fsus2

xa xa là bay xa ố tang ố tang tình

F9maj7 Dm7

tang tình ờ tang tình ố tang tình

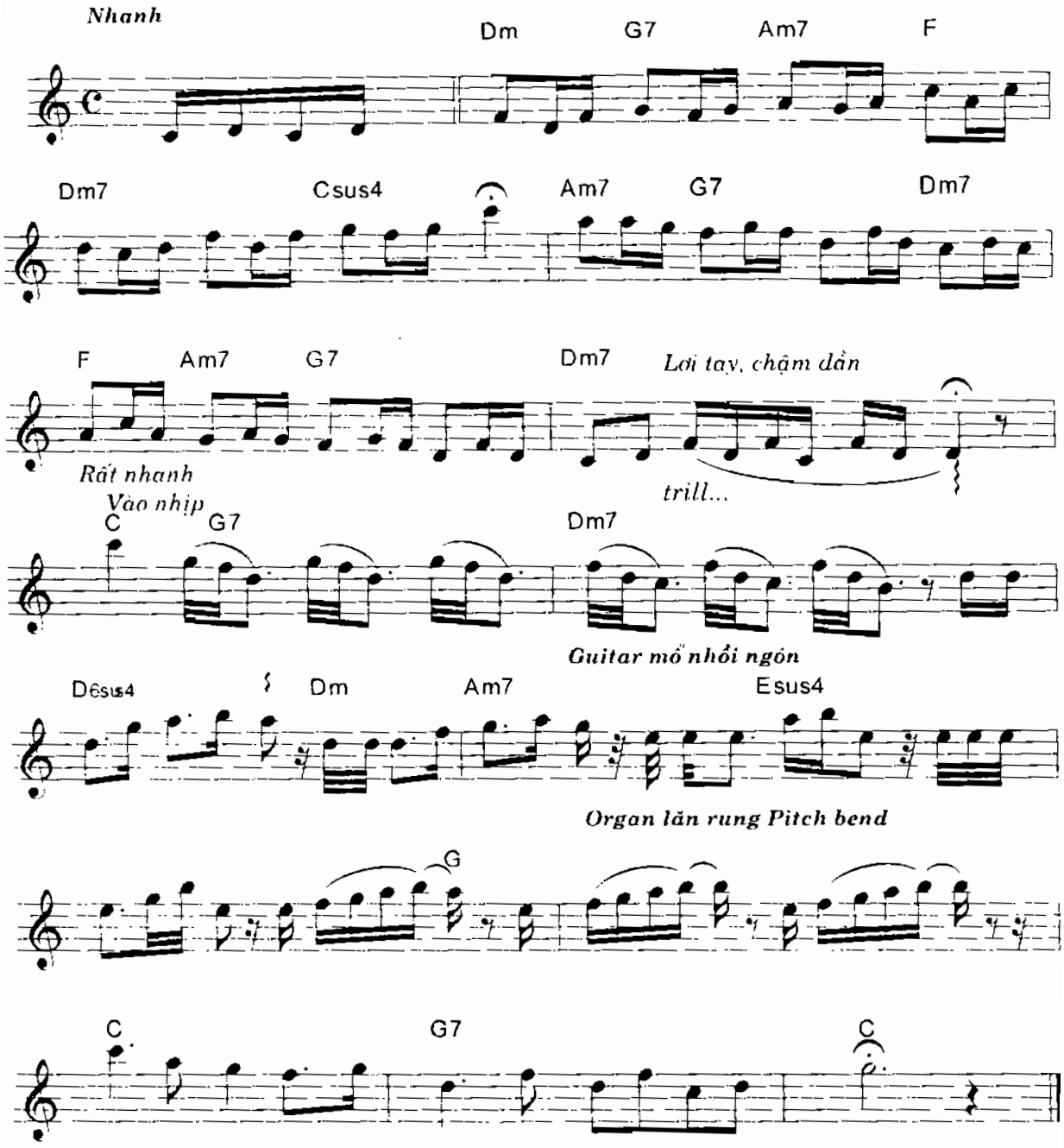
C

tang ố tang tình tang. Ai đem con sáo sang...

# Phụng Vũ

**Cổ Bản Độc Tấu Miền Trung**

*Đây là bài độc tấu rất khó. Dùng Organ mở tiếng Flute dễ thể hiện hơn. Hợp âm ghi sẵn cho cây đàn thứ hai, đệm rất nhanh và rải.*




Huýt: Nhại tiếng của chim. Đàn lướt các note chuyển động liền thật nhanh.

## BÀI BA MƯƠI BA

# XÁC ĐỊNH GIỌNG

Những dấu hiệu cơ bản để xác định điệu thức và giọng của một giai điệu là: những dấu hóa theo khóa và bất thường; cấu trúc của bản thân giai điệu, âm chủ của nó và các âm tựa tạo thành hợp âm ba chủ.

Có thể phán đoán âm chủ căn cứ vào note kết thúc giai điệu, nhưng không phải bao giờ cũng như vậy.

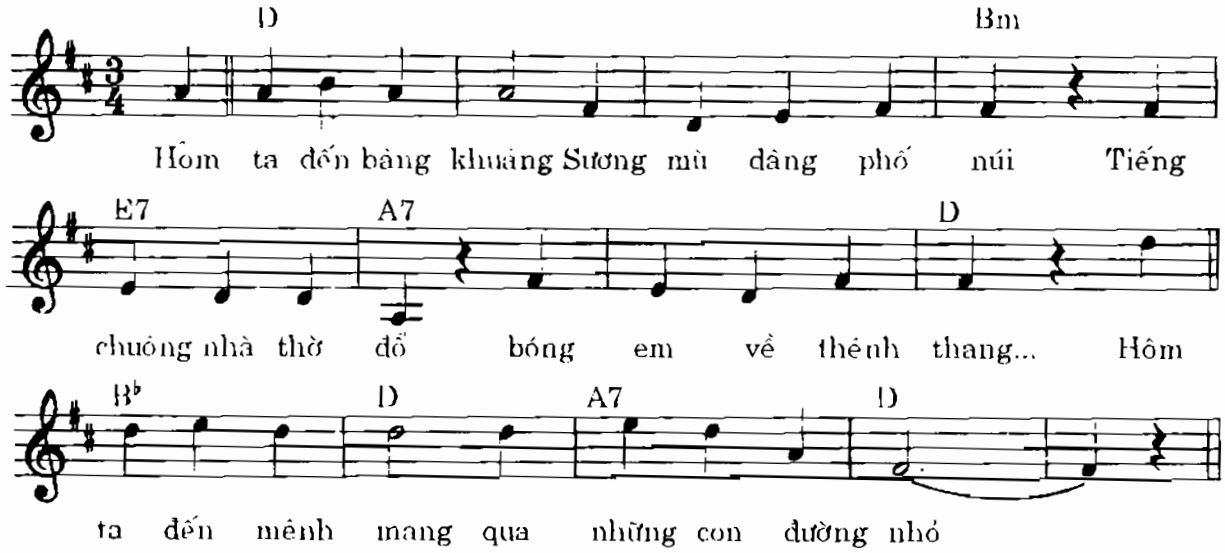
Không hiếm trường hợp âm kết thúc không phải là note bậc I như thường thấy ở các ca khúc phổ thông.

Âm mở đầu giai điệu cũng vậy, không phải bao giờ cũng là âm bậc I.

Có thể sử dụng âm bậc III hoặc bậc V.

Hai âm bậc trên chưa bộc lộ được tính chất của chủ âm nhưng sau đó chủ âm sẽ xuất hiện dần dần và rõ nét ở những ô nhịp sau.

Ví dụ 1 : *(Trích :* **Bâng Khuâng – *Sơn Hồng Vỹ*)**

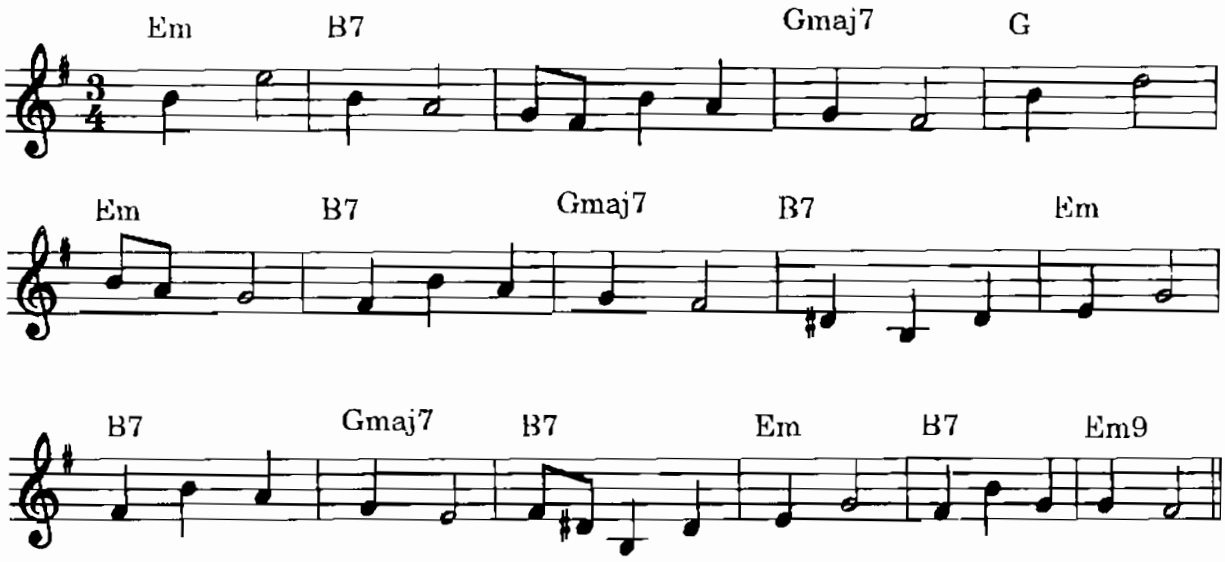



Tuy nhiên, vẫn có những tác phẩm, chủ âm (bậc I) vắng mặt cả khi khởi đầu, hết đoạn cho đến khi kết thúc toàn bài (xem bài "Mal") rất khó định giọng.

Đúng hơn là nó vẫn xuất hiện nhưng rất ít, đảm nhiệm chức năng phụ vì trường độ note bậc I quá nhỏ.

Tiếp theo là một đơn cử khác ở điệu thứ. Căn cứ vào những dấu hóa theo khóa và bất thường cũng như cấu trúc nội tại của giai điệu, có thể xác định đây là giọng thứ tuy giai điệu bắt đầu ở bậc V và kết thúc ở bậc II.

Ví dụ 2 : (trích **Dân Ca Nước Ngoài**)




Khi giai điệu có phần đệm (soạn sẵn) việc xác định điệu thức và giọng đơn giản hơn nhiều.

Các hợp âm của phần đệm đã nói lên tất cả.

Thông thường khi khởi đầu và kết thúc giai điệu người ta thường dùng hợp âm bậc I.

Có những bài hát sau khoá có ghi dấu hoá để người đọc xác định giọng, chứ thực chất trong bài không có note bị hoá.

Ví dụ một bài hát viết ở giọng Ré thứ (bộ khoá có một dấu Si giáng) nhưng trong bài không có note Si.

Trường hợp nói trên, dân ca gặp rất nhiều.

Những ca khúc viết bằng giọng trưởng hoà thanh – giai điệu rất dễ nhận ra vì có âm ở bậc bảy bị hạ xuống (hoà thanh) và âm bậc sáu cũng hạ theo (giai điệu)

Ca khúc giọng thứ hoà thanh cũng dễ nhận ra vì có âm bậc VII được nâng lên nửa cung (như ví dụ 2 ở trên).

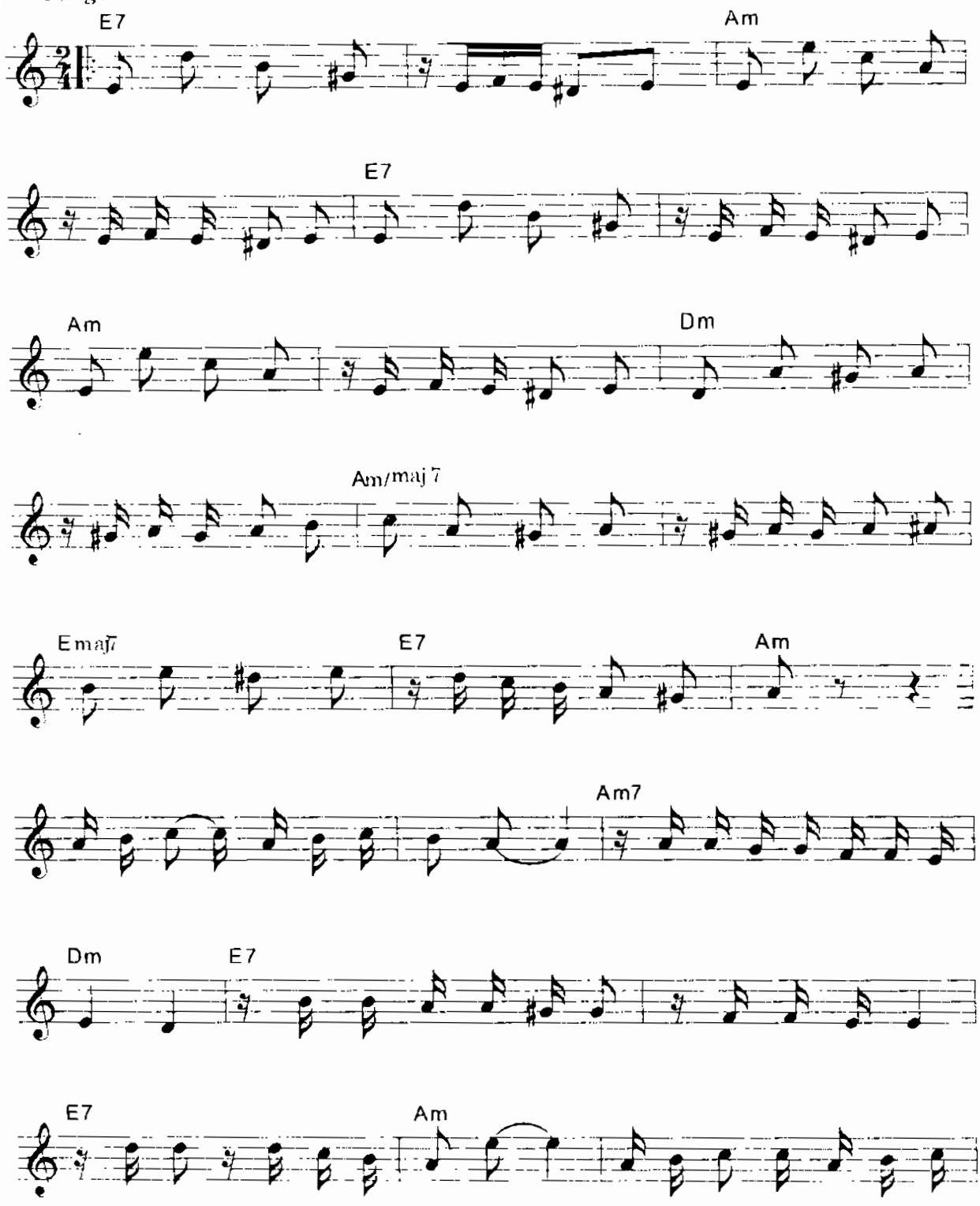
Ca khúc giọng thứ giai điệu, ta sẽ gặp dấu hoá bất thường xuất hiện ở bậc VI và bậc VII (nâng lên nửa cung khi đi lên – trả lại vị trí cũ khi đi xuống).

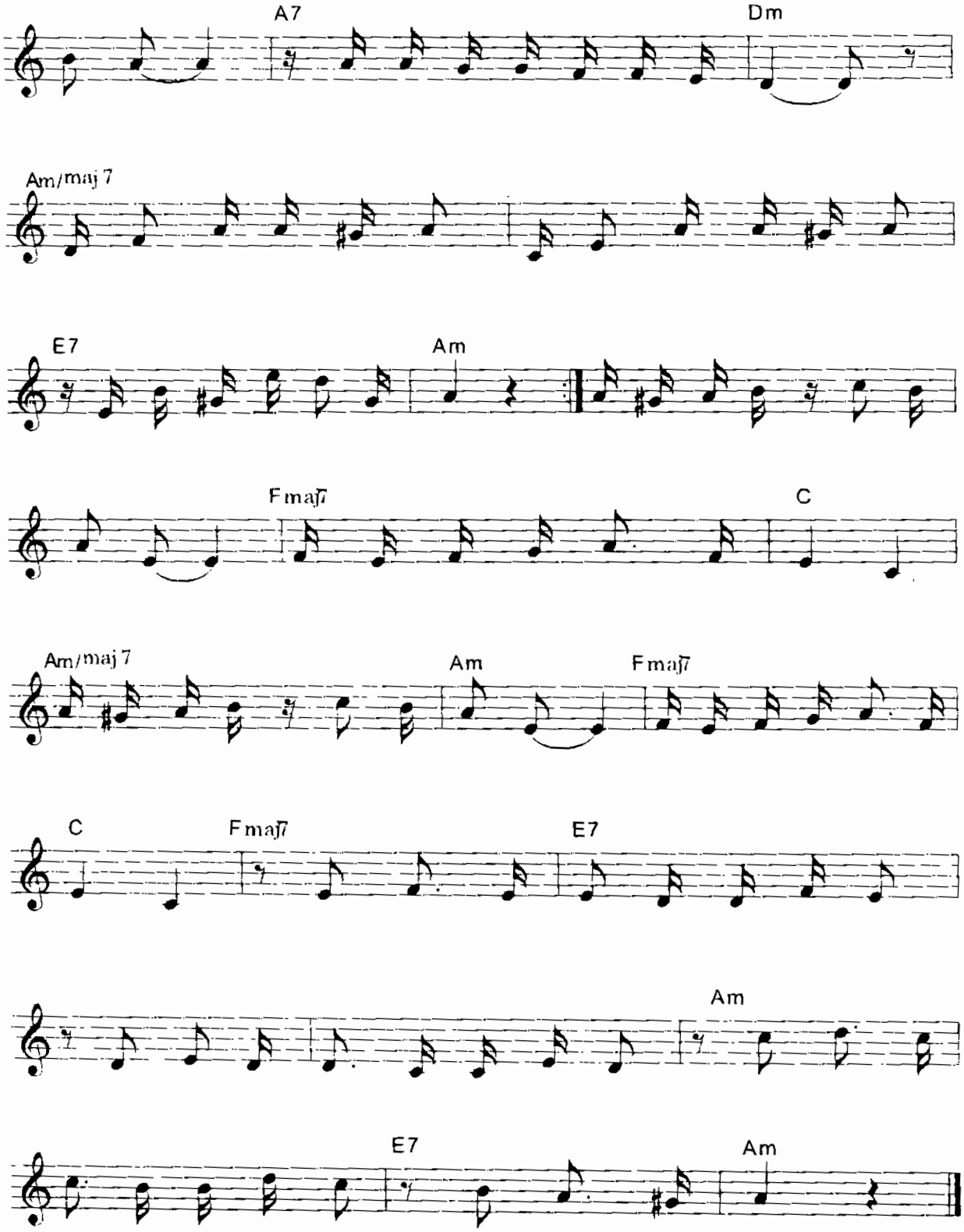
Xin giới thiệu bạn đọc hai bài hát có cách mở đầu như đã nói trên đó là bài "La Cumpasita" nhạc ngoại quốc và bài "Chiếc lá cuối cùng" của Tuấn Khanh.

# La Cumpasita

*G.H. Matos Rodriguez*

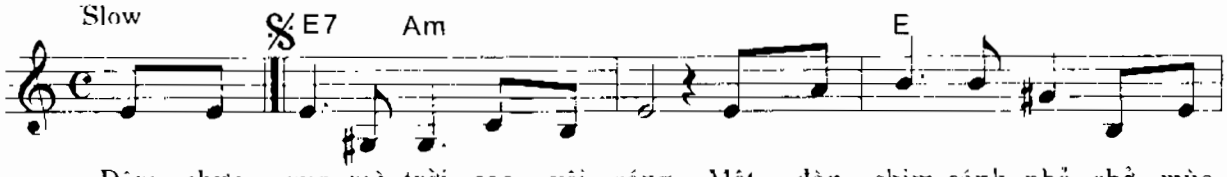
*Tango*



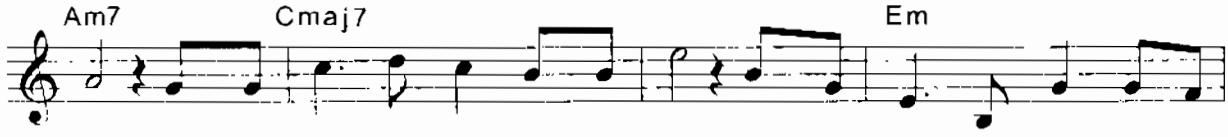

A7
Dm
Am/maj 7
E7
Am
Fmaj7
C
Am/maj 7
Am
Fmaj7
C
Fmaj7
E7
Am
E7
Am

# Chiếc Lá Cuối Cùng

Nhạc & Lời : ***Tuấn Khanh***

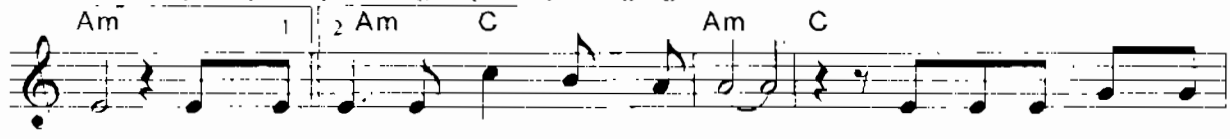



Đêm chưa qua mà trời sao vội sáng. Một đàn chim cánh nhỏ chở mùa
Đêm chia ly buồn gì sao chẳng nói. Chỉ nghe tim nói nhỏ trở về
Xa nhau chưa mà lòng nghe lạnh vắng. Đường thênh thang gió lộng một mình



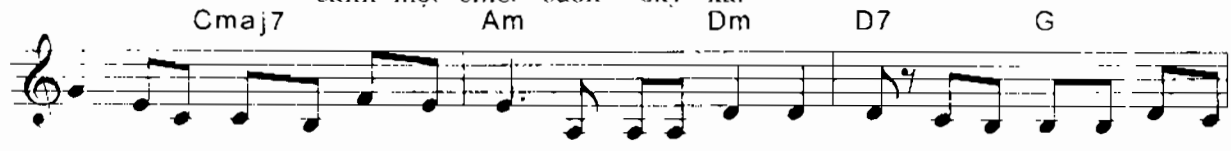

sang. Chiều vào thu tiễn em sầu lạnh giá. Lá trên cành từng chiếc cuốn bay

thôi. Ngày buồn tênh cũng đưa chiều vào tối mím môi...
ta. Rượu cạn ly uống say lòng càng giá lá trên...

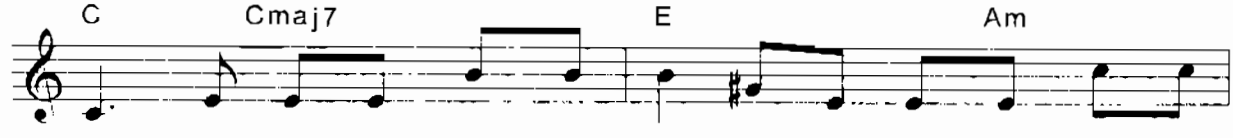



xa. Đêm chia...

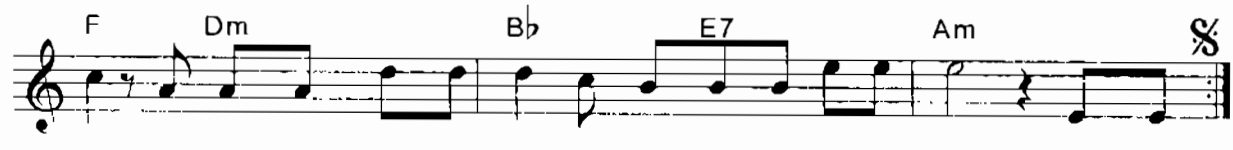
cười mà nhớ thương khôn nguôi. Mộng về một đêm trăng
cành một chiếc cuốn bay xa.




thanh em thì thầm ngày đó thương anh thuyền về một đêm trăng thanh xây lầu vàng đậu bến sông




xanh. Mộng về ngập đêm trăng sao, sao đầy trời từng chiếc lấp




lánh. Rồi một chiều xuân thơ trinh cho lòng mình về với dĩ vãng. Xa nhau...

# BÀI BA MƯƠI BỐN

# DỊCH GIỌNG

Khi sáng tác bất kể là tác phẩm thanh nhạc hay khí nhạc, nhạc sĩ phải chọn cho đứa con tinh thần của mình một giọng phù hợp nhất về âm điệu và tầm cữ. Chọn tiết tấu, hành âm nhằm biểu đạt được ý đồ và nội dung cần thể hiện.

Tuy nhiên, mỗi nhạc cụ đều có tầm cữ riêng, không thể thể hiện được tất cả các giọng (trừ vài nhạc cụ).

Vậy muốn chơi được một bài nhạc ta thích, nhưng nhạc cụ của mình không có những note ghi trong bài nhạc (vì thấp quá hoặc cao quá) thì phải chọn cách nâng giọng lên hoặc hạ xuống cho vừa.

Việc nâng và hạ ấy trong âm nhạc gọi là dịch giọng.

Dịch giọng nghĩa là phải chuyển toàn bộ giai điệu của tác phẩm âm nhạc từ giọng này sang giọng khác.

Dịch giọng được sử dụng rộng rãi trong hoạt động âm nhạc thực tế.

Tuỳ theo tầm cữ của giọng hát các ca sĩ biểu diễn chọn lựa giọng thuận tiện cho mình để đạt hiệu quả cao nhất.

Có ba cách để tiến hành dịch giọng :

1. Dịch theo quãng (nâng hoặc hạ) đã ấn định.

2. Thay đổi các dấu hoá theo khoá.

3. Thay khoá.

Khi dịch theo quãng ta cần xác định giọng sẽ chuyển đến là giọng gì. Giọng ấy có bao nhiêu dấu hoá phải điền vào đầy đủ. Sau đó sẽ xem xét chúng có tương ứng với các bậc và hợp âm ở nguyên bản hay không.

Cách thứ hai là thay đổi các dấu hoá theo khoá.

Trong trường hợp này ta thay đổi các dấu hóa theo khóa, các note giữ nguyên còn các dấu hóa bất thường được thay đổi nâng cao hay hạ thấp cho phù hợp với hóa biểu mới.

Ví dụ : chuyển giọng La giáng trưởng về La trưởng.

Thay bốn dấu giáng bằng ba dấu thăng. Các dấu hóa bất thường dùng đến dấu hoàn thay cho dấu thăng. Dấu hoàn thay cho dấu giáng.

Phương pháp đổi các dấu hóa theo khóa rất dễ bị nhầm lẫn, ta chỉ dùng được với những giọng cùng tên cách nhau nửa cung. Ví dụ, Mi giáng và Mi; Ré giáng và Ré; Si giáng và Si v.v...

Cách thứ ba là chọn một loại khóa mới mà trong đó âm chủ của giọng mới viết cùng dòng hoặc khe với âm chủ của giọng nguyên bản. Cách dịch giọng này ít được dùng hơn hai cách trên vì đòi hỏi phải biết đọc thông thạo nhiều loại khóa khác nhau.

Cách dịch giọng dễ nhất và khó sai nhất là dịch giọng theo quãng.

Cần lưu ý đến tính chất: trưởng, thứ, tăng, đúng, giảm của các quãng. Quãng trưởng nâng – hạ thành quãng trưởng; quãng thứ thành quãng thứ.

Không thể dịch giọng trưởng thành giọng thứ và ngược lại.

Giọng trưởng dù có chuyển đến bất cứ giọng nào thì vẫn cứ là giọng trưởng và giọng thứ cũng vậy.

Việc đặt dấu hóa bất thường căn cứ vào tính chất của các quãng và bộ khóa của từng giọng mà quyết định dùng dấu thăng hay dấu giáng.

Ví dụ, giọng Sol thứ mặc dù ở bộ khóa có hai dấu giáng nhưng bậc VII (giọng thứ hòa thành) vẫn phải đánh dấu thăng, vì theo nguyên tắc hòa thành: bậc VII giọng thứ được nâng lên nửa cung vậy note sau note Sol là Fa thăng chứ không phải Sol giáng.

Trường hợp ngược lại đối với các giọng trưởng ở trong bộ khóa có nhiều dấu thăng, ta dùng dấu hoàn để hạ bậc VII và dấu giáng để hạ bậc V (trong một số giọng trưởng bậc V không được nâng lên như Ré trưởng – Sol trưởng v.v...) nếu bài hát viết bằng giọng trưởng giai điệu.

Do đó, để cho chính xác, ta phải học thuộc khoảng cách giữa các bậc trong giọng trưởng tự nhiên – hòa thanh và giai điệu, khoảng cách giữa các bậc trong giọng thứ tự nhiên – hòa thanh và giai điệu, khoảng cách giữa các bậc trong giọng thứ tự nhiên – hòa thanh và giai điệu (đã trình bày ở các bài trước), tạo thuận lợi cho việc dịch giọng nhanh chóng khi cần thiết.

# PHẦN SÁU
# CẤU TẠO CỦA MỘT CA KHÚC

Trước khi học đệm cho một bài hát, ta cần biết những bài hát mà ta ưa thích có cấu tạo như thế nào.

Cũng như tiếng nói, âm thanh không diễn biến liên tục mà phải chia thành từng phần.

Các phần giai điệu của tác phẩm âm nhạc thường có kết cấu, nội dung khác nhau, vì chúng được xây dựng trên những "ý nhạc" khác nhau.

Để phân biệt được ranh giới các phần của tác phẩm, người ta dùng những từ: bản, bài, chương, đoạn, câu, chi câu để chia giai điệu ra thành hàng loạt chủ thể, có biện chứng kỹ thuật về sự tạo lập riêng.

## BÀI BA MƯƠI LĂM
## KHÁI NIỆM VỀ BÀI – BẢN VÀ CA KHÚC

### A. BÀI – BẢN

Bài là bài hát, bài học, từ "bài" chỉ dùng cho các tác phẩm có lời hát . Còn bản là bản nhạc, bản giao hưởng, bản đàn vọng cổ, là các tác phẩm âm nhạc soạn ra cho các nhạc cụ độc tấu – hòa tấu.

Khái niệm bài – bản trong cuộc sống hàng ngày có rất nhiều người nhầm lẫn. Bản là bản nhạc không thể gọi là bản hát được. Có thể gọi là bài nhạc đối với các ca khúc có lời (nhưng có thể chơi không lời).

Tại sao lại nhấn mạnh ở chỗ ca khúc có lời vì trên thế giới còn có loại: ca khúc không lời (khí nhạc).

### B. CA KHÚC

Danh từ ca khúc rất quen thuộc với mọi người nhưng thực chất ý nghĩa của nó bao hàm khá rộng lớn.

Những bài dân ca là sáng tác khuyết danh thuộc về quần chúng vẫn được gọi là ca khúc.

Ca khúc trữ tình, ca khúc nhạc nhẹ vẫn là ca khúc.

Đôi khi danh từ ca khúc lại dùng để chỉ loại tác phẩm khí nhạc có âm điệu du dương : ca khúc không lời.

Vậy thì ca khúc dẫu có lời hay không có lời vẫn là loại âm nhạc có giai điệu du dương, hoàn chỉnh và độc lập.

Và các tác phẩm đều được sáng tác trực tiếp cho các giọng hát biểu diễn.

Khi biểu diễn, cắt bỏ lời ca, giai điệu của ca khúc vẫn diễn cảm đặc sắc.

Ban đầu ý nghĩa thuần túy của ca khúc là đơn giản – bó hẹp.

Song ngày nay trình độ hưởng thụ âm nhạc càng ngày càng cao hơn. Cuộc sống sôi động luôn luôn vội vã, vì vậy tiết tấu thì hết sức đa dạng, từ rời rạc, đau khổ cho đến dồn dập như thác đổ đều có.

Trên thế giới phát sinh ra nhiều phong trào ca nhạc, nhiều dòng nhạc mới xuất hiện: nhạc jazz, rock, rock 'n' roll v.v... Có phong cách sáng tác và biểu diễn mới lạ hấp dẫn, cuốn hút nhiều người nghe và say mê.

Các phong cách mới đã cải tiến hoặc phá vỡ hệ thống cứng ngắc của thể loại ca khúc cũ, nâng tầm nó lên cao hơn, ngang hàng với các dòng nhạc "bác học" khác.

## BÀI BA MƯƠI SÁU

# HỆ THỐNG CHƯƠNG – ĐOẠN – CÂU – CHI CÂU

### A. CHƯƠNG

Trong một bản nhạc có thể viết thành nhiều chương, mỗi chương có chủ đề riêng, các chủ đề thống nhất xuyên suốt tác phẩm tạo thành chủ đề chính (khí nhạc).

Tác phẩm âm nhạc có lời ca vẫn có thể viết thành nhiều chương (trường ca) để hát hợp xướng hoặc biểu diễn hòa tấu (cắt bỏ phần lời ca) v.v...

Nhưng trường hợp đưa các bài trường ca đi sâu vào cuộc sống, phục vụ mọi đối tượng nhân dân thì không phải là việc dễ dàng, chính vì vậy thể loại trường ca không được phổ biến rộng rãi.

## B. ĐOẠN

Một bản nhạc có thể có nhiều chương, mỗi chương chia thành nhiều đoạn, bài nhạc cũng vậy.

Nhưng các bài – bản không nhất thiết phải có nhiều chương. Mỗi bài chỉ có một chương, tức là không có chương chỉ có nhiều đoạn vẫn được.

Số đoạn trong một bài không hạn chế.

Một bài có hai, ba đoạn hoặc chỉ có một đoạn vẫn được.

Một đoạn có thể lặp đi lặp lại nhiều lần do bài hát có nhiều lời hát (lời 1, lời 2, lời 3 v.v...)

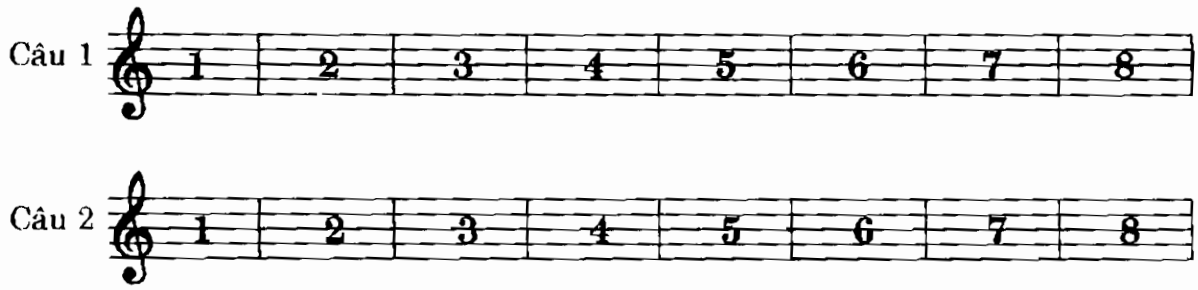
Sau mỗi lần lặp lại (tái đoạn) hai ô nhịp cuối cùng của đoạn sau được phép thay đổi để cho tác phẩm dễ chuyển tiếp hoặc kết thúc. (Xem bài : Love story, tập I, trang 67).

## C. CÂU

Trong mỗi đoạn được chia thành nhiều câu. Đoạn nhạc theo kiểu xưa gồm có tám hoặc mười sáu ô nhịp.

Theo luật cân phương các câu trong đoạn phải bằng nhau.

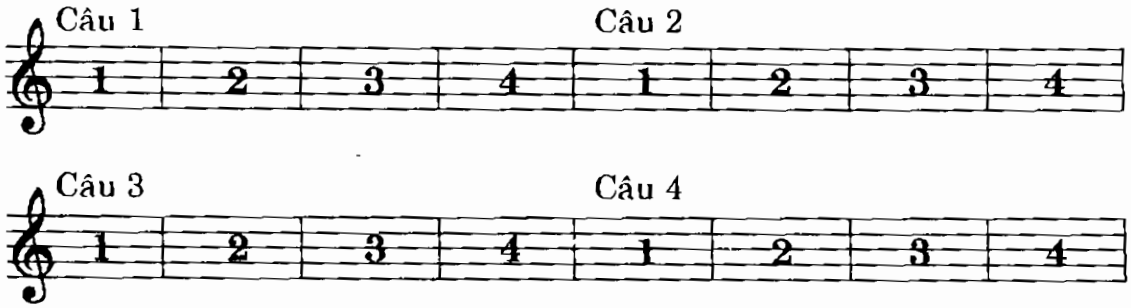
Ví dụ:




Nhưng một đoạn gồm có tám ô nhịp vẫn hoàn chỉnh (không có câu).

Trường hợp chia nhỏ ra, 16 ô nhịp trong một đoạn, nhạc sĩ vẫn có thể chia thành bốn câu.

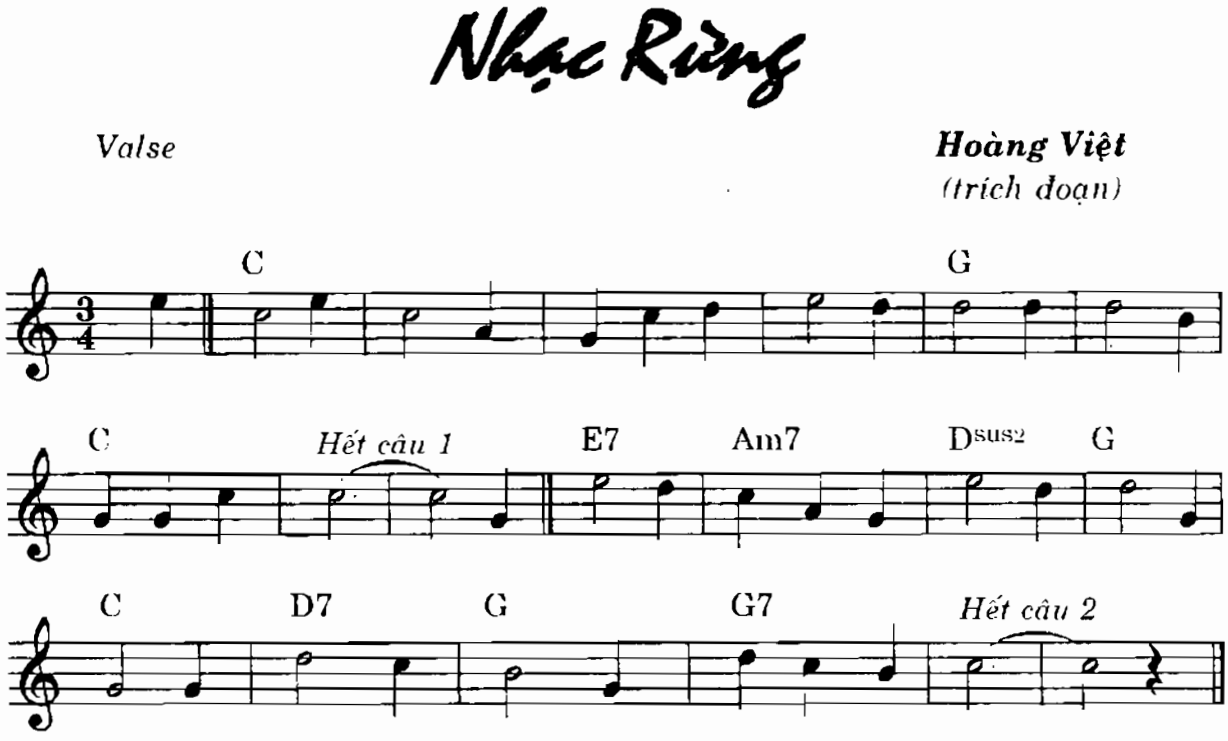
Ví dụ :



## D. KỸ THUẬT NGẮT CÂU - KÝ HIỆU HẾT ĐOẠN

Làm sao để phân biệt chỗ nào hết câu, chỗ nào hết đoạn ta cần quan sát những dấu hiệu sau đây.

Khi ngắt câu người ta thường dùng dấu lặng (giống như dấu chấm trong ngôn ngữ) hoặc một note có trường độ lớn (xem ví dụ trang 65).




Thủ pháp ngắt câu bằng note có trường độ lớn, các nhạc sĩ rất thích dùng. Do đó những tác phẩm có lối ngắt câu nói trên có số lượng khá lớn.

Thủ pháp ngắt câu bằng note có trường độ lớn kèm theo một dấu lặng có trường độ nhỏ xuất hiện khá nhiều trong các tác phẩm nước ngoài.

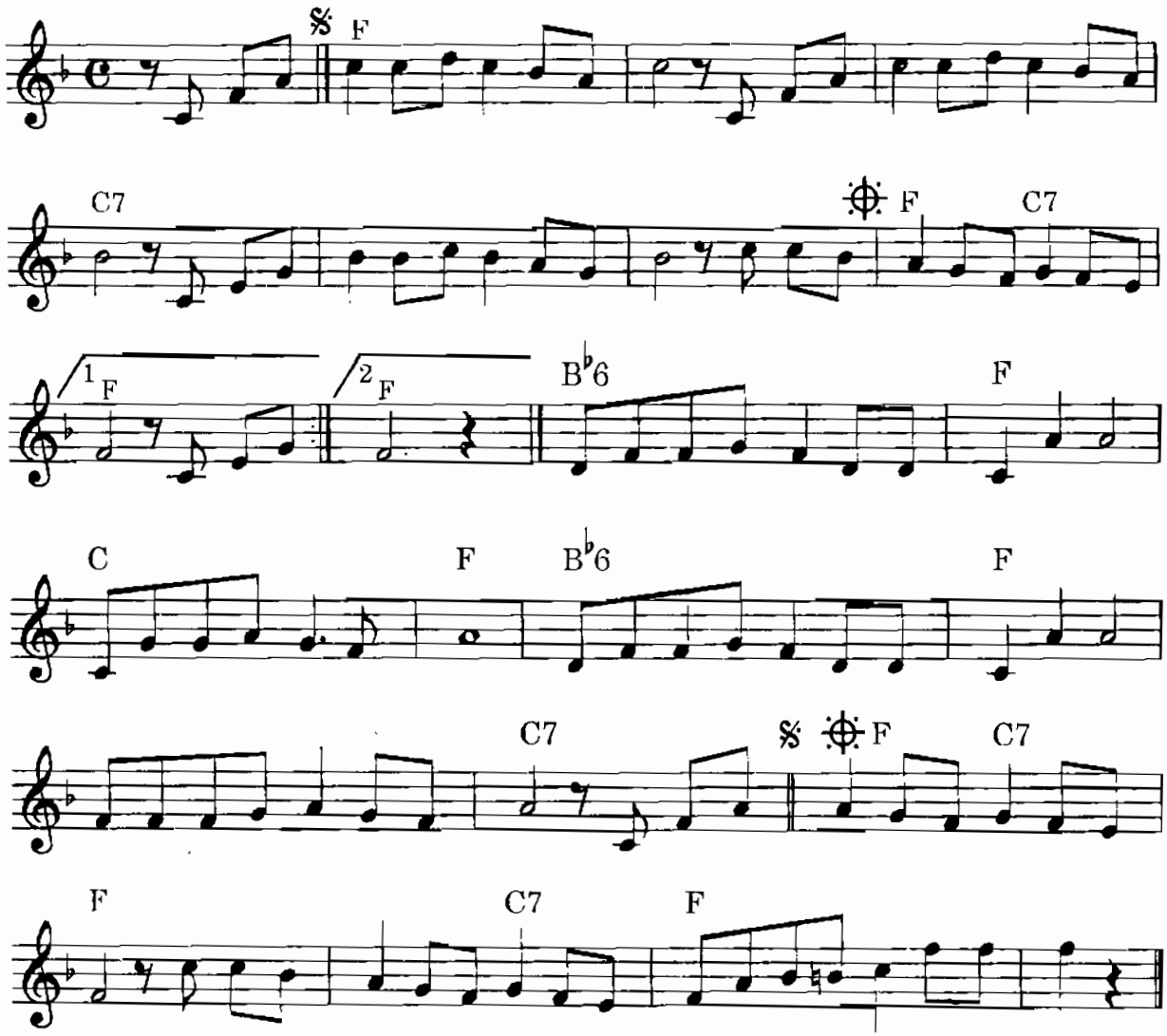
Kỹ thuật này rất đẹp, tạo ra những câu nhạc độc lập và hoàn chỉnh.

Ví dụ bài "C'est à Capri" sau đây bộc lộ cơ cấu rất rõ. Ca khúc gồm có hai đoạn, mỗi đoạn có bốn câu ngắn được ngắt bằng note có trường độ lớn và dấu lặng móc đơn.

Đoạn hai xen kẽ hai lối ngắt câu, có dấu lặng và không có dấu lặng.

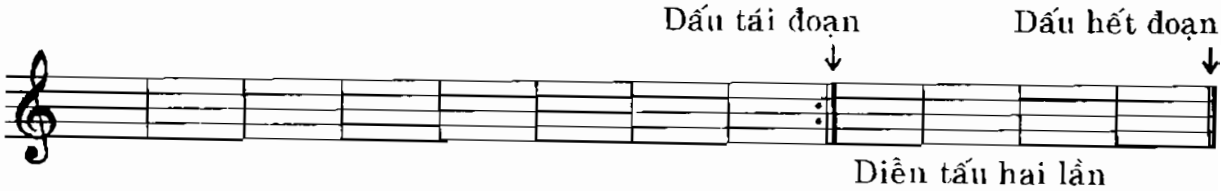
# C'est à Capri

*Chachacha* *(Nhạc ngoại quốc)*

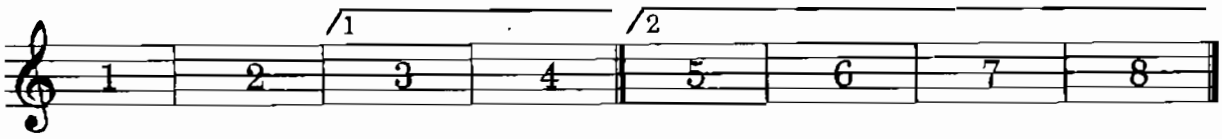



Trường hợp kết đoạn rất dễ nhận biết, người ta dùng ký hiệu hai vạch nhịp liền kề bên nhau.

Dấu tái đoạn là một vạch nhịp lớn, một vạch nhịp nhỏ với hai chấm ở khe thứ hai và khe thứ ba.



Khi có sự thay đổi ở cuối đoạn lặp lại thì phải ghi thêm những số 1, 2, v.v.. như sau :




Lần thứ hai phải bỏ 2 ô nhịp cuối 3, 4 để tiếp nối sang ô nhịp 5, 6 v.v...

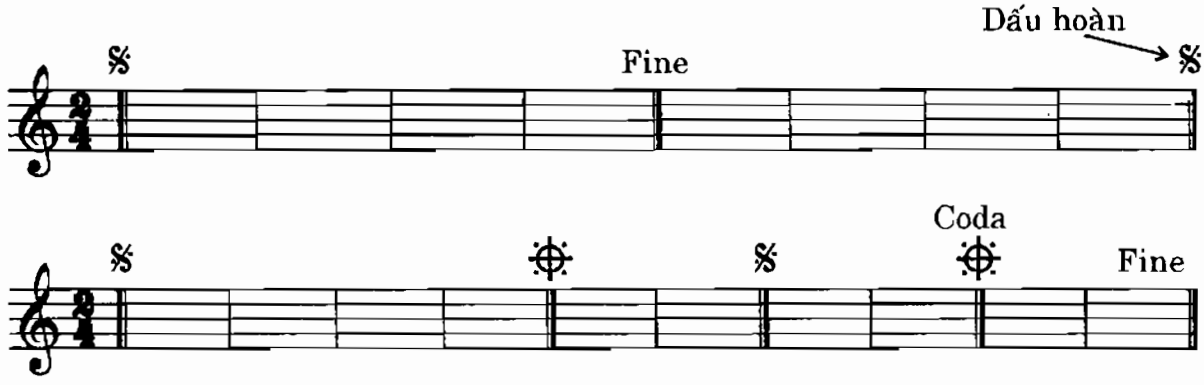
Dấu hoàn (Signe De Renvoi) cho ta biết phải diễn tấu lại từ chỗ có dấu tương tự đến khi gặp chữ Fine (chấm dứt).

Những chữ DC (Da Capo) cũng có nghĩa như dấu hoàn.

Dấu thừa kết (Coda) dùng để chỉ nơi bắt qua câu kết để kết thúc bản nhạc.

Khi gặp dấu này lần đầu (có chữ AL Coda) ta cứ diễn tấu như thường, nhưng khi trở lại dấu hoàn và gặp nó lần thứ hai thì bắt

qua dấu thừa kết sau (có chữ Coda) để chấm dứt bản nhạc nơi chữ Fine. Ví dụ :




## E. CHI CÂU – MÔTÍP

Trong một đoạn nhạc có nhiều câu.

Các câu nhạc có thể hoàn chỉnh gồm 4, 6, 8 hoặc mười ô nhịp. Nhưng vẫn có những câu nhạc bao gồm hai tiết nhạc (chi câu).

Trong âm nhạc có những câu trong đó các tiết nhạc tách rời nhau bởi dấu ngắt (dấu lặng) và cũng có những câu, trong đó các tiết nhạc hòa trộn gần như thành một tuyến giai điệu liên tục.

Chi câu có hai ô nhịp (dạng ba ô nhịp rất hiếm gặp) là một cấu trúc liền hoặc chia thành những môtíp (gần như một ô nhịp).

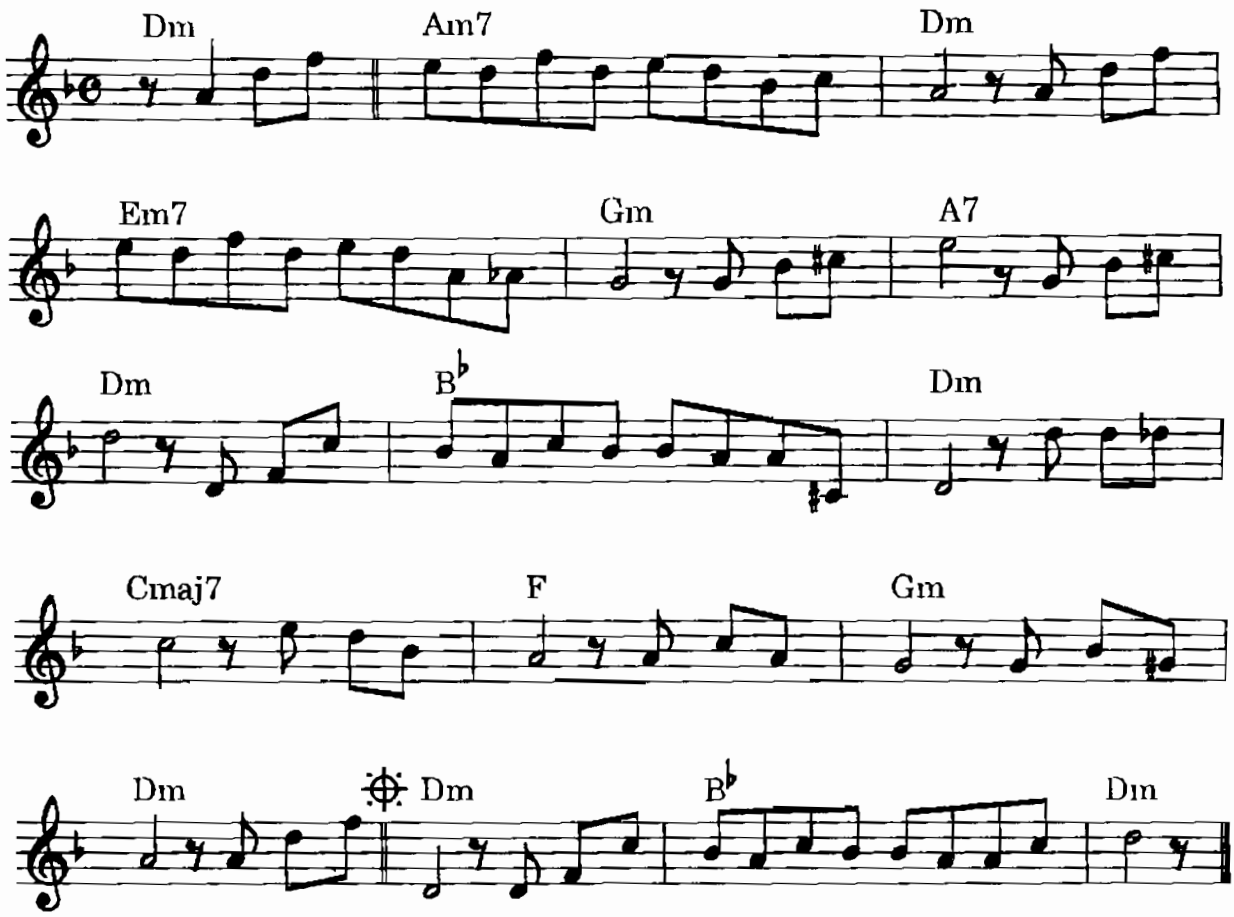
Môtíp (âm hình tiêu biểu) là một kết cấu bao gồm một trọng âm chính của tiết nhịp, thì nhẹ của môtíp có thể biểu hiện bằng một hay nhiều note.

Môtíp có thể bắt đầu và kết thúc không phụ thuộc vào phạm vi một ô nhịp (trường canh). Có thể bắt đầu từ nhịp lấy đà và chấm dứt ở giữa ô nhịp sau. Tất nhiên cũng có những môtíp nhỏ hơn một ô nhịp.

# The God Father

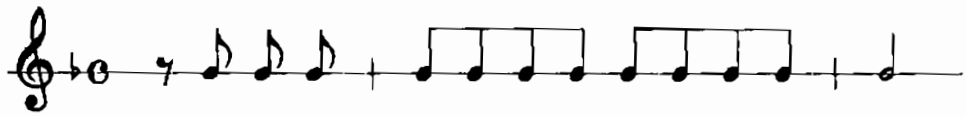
Rhumba

*Nhạc ngoại quốc*




Bài "The God Father" là ca khúc có cấu tạo một đoạn, đoạn hai là sự lặp lại của đoạn một nhưng có biến dạng để kết ở hai ô nhịp cuối. Khởi đầu là một ô nhịp không đầy đủ, kết thúc bằng một ô nhịp dang dở bổ khuyết cho ô nhịp đầu tiên.

Sáu câu đoạn một có hai môtíp khác nhau. Hai câu đầu âm hình giống hệt nhau :



Câu thứ tư có âm hình giống câu thứ nhất và thứ hai nhưng câu 3, 5 và sáu có âm hình giống nhau:

Ta nhận thấy rằng ở câu 3, 5 và 6 có hai phần bằng nhau. Đó chính là chĩ câu hay còn gọi là tiết nhạc. Một bài nhạc có thể chỉ xây dựng trên một hoặc hai môtíp từ đầu cho đến cuối bài. Hãy xem bài dẫn chứng :

# Ngôi Sao Ban Chiều

Boston — *Nhạc ngoại quốc*

Em B7 Em B7

Màn chiều dần buông xuống gió ngàn vi vu lấp ló đầu thôn Ngôi sao ban

Em C B7 Em

Chiều gợi lòng ta thương nhớ tới người ta yêu ở phương trời xa

G E7 Am Em B7

Em thân yêu nơi xa em có nhớ chăng đôi ta năm xưa chung lời nguyện ước

Em E7 Am G

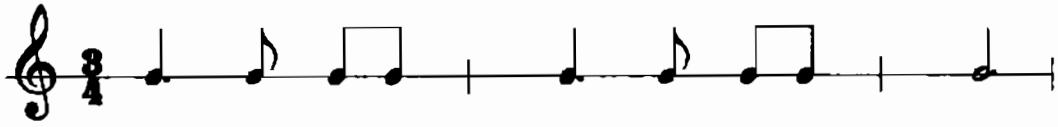
Bấy lâu con tim ta luôn nhắc đến em như ngôi sao hôm bao ngày mong

B7 Em C B7 Em

chờ. Vì lòng ta mãi mãi vẫn còn khắc sâu cả mối tình xưa

Bài "Ngôi Sao Ban Chiều" có cấu trúc hai đoạn. Mỗi đoạn hai câu. Mỗi câu gồm có năm ô nhịp.

Âm hình chủ đạo toàn bài là :



Một đen chấm, ba móc đơn, hết câu, hết đoạn có một note trường độ lớn (trắng chấm – trắng chấm nối).

## BÀI BA MƯƠI BẢY

# CHỦ ĐỀ

Chủ đề là nhạc đề chủ đạo trong toàn tác phẩm hay nói một cách khác, chủ đề là những tiết nhạc chính, có thể một ô nhịp hoặc hai ba ô nhịp, căn cứ vào đó làm điểm tựa để phát triển lên.

Ví dụ âm hình chủ đạo của bài "Ngôi Sao Ban Chiều" là một đen chấm ba móc đơn. Đó là môtíp chính và cũng là chủ đề của tác phẩm.

Dạng xây dựng chủ đề trên một ô nhịp đều đó khá đơn giản có những chủ đề tương đối phức tạp hơn.

Bài "A Cowboy's Work Is Never Done" sau đây gồm có ba đoạn: A1, A2 và B.

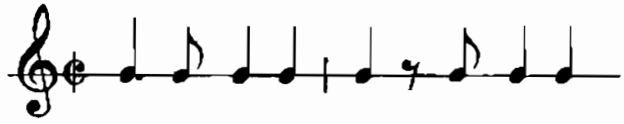
Đoạn A2 chính là sự lặp lại của đoạn A1.

Chủ đề của đoạn 1 gồm có 3 ô nhịp, lặp lại ba lần kết hợp với hai note nối tạo thành một đoạn nhạc 14 ô nhịp.

Trong bài nhạc có những đoạn âm thanh nghe "na ná" chủ đề chính hoặc chủ đề phụ thì đó chính là biến đề.

Biến đề là dựa trên chủ đề mà phát triển lên thành những tiết nhạc mới.

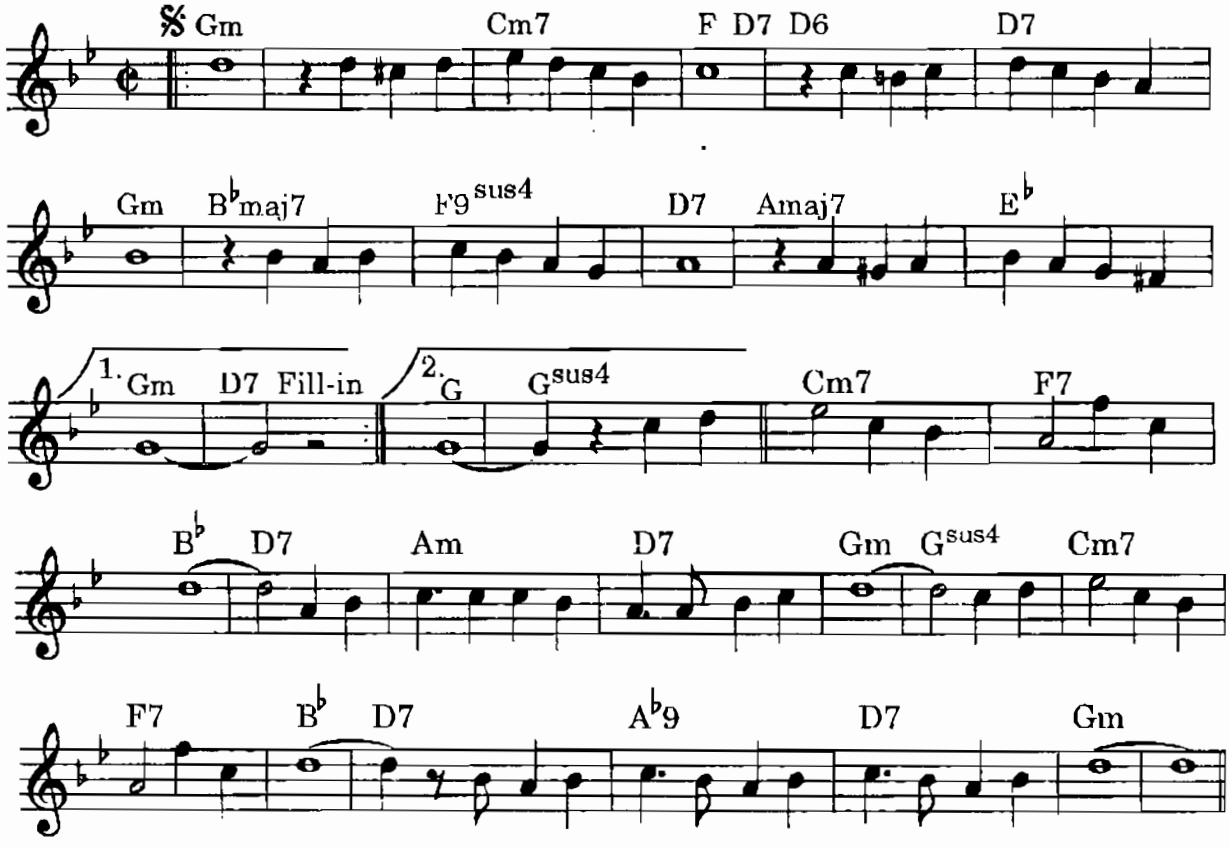
Ví dụ biến đề của bài "A Cowboy's Work Is Never Done":



Ví dụ :

# A Cowboy's Work Is Never Done

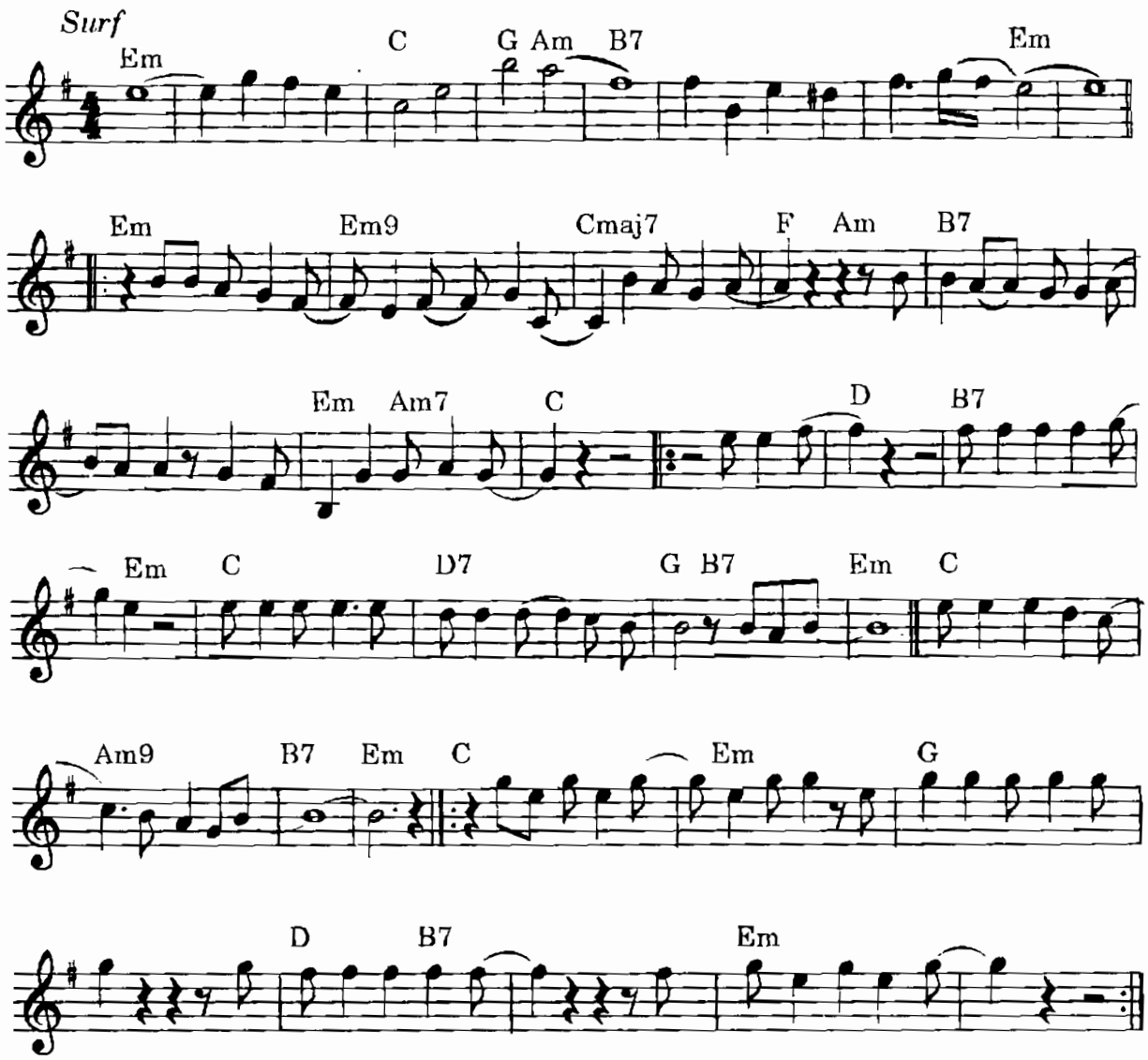
*Twist* *Nhạc ngoại quốc*




Có những tác phẩm các đoạn nhạc đối lập – biệt lập hoặc đối thoại với nhau. Song thể loại ca khúc có lời hát (bài hát) trường hợp nêu trên rất hiếm xảy ra.

Ta cần biết rằng một ca khúc có thể có nhiều chủ đề và biến đề. Ngay đoạn nhạc dạo, nhiều tác giả đã sáng tác chủ đề riêng, rất hợp cho việc mở đầu chủ đề chính, nhưng hoàn toàn độc lập (không phải từ chủ đề chính phát triển thành).

# Papa




Tám ô nhịp đầu tiên của bài "Papa" là một câu nhạc hoàn chỉnh có chủ đề riêng.

Trong sáng tác để kết thúc tác phẩm của mình nhiều tác giả đã dùng đến kỹ thuật biến đề để kết, tức là "uốn nắn" giai điệu vào trong khuôn khổ định sẵn để đạt được kết quả chủ quan của chính mình.

Để đi sâu vào phần kiến thức này chúng ta cần hiểu về các kiểu kết khác nhau.

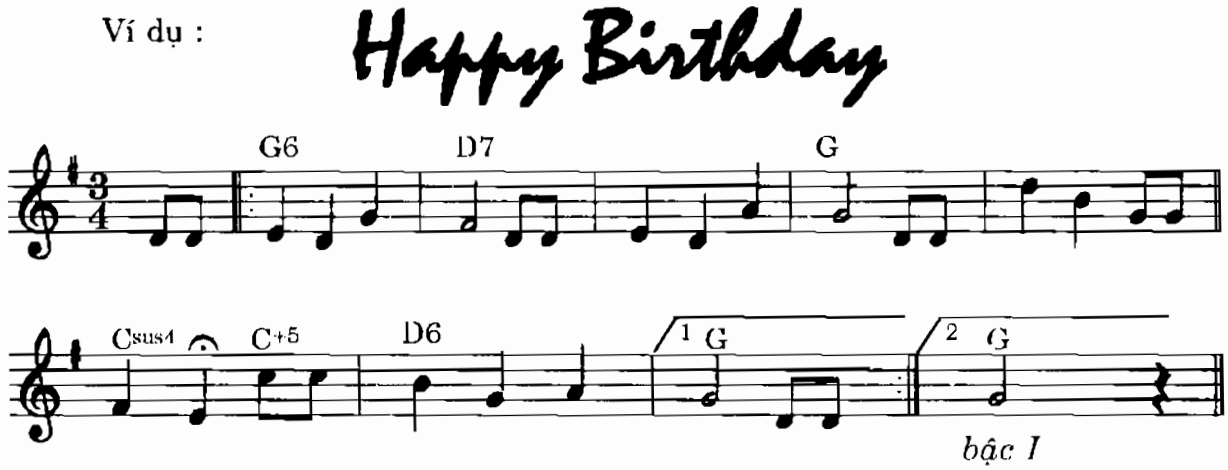
# BÀI BA MƯƠI TÁM

# KẾT

Một tác phẩm có khởi đầu tất phải có kết thúc. Những bài hát có note cuối cùng là chủ âm (bậc I) gọi là kết trọn.

## A. KẾT BẬC I

Ví dụ :

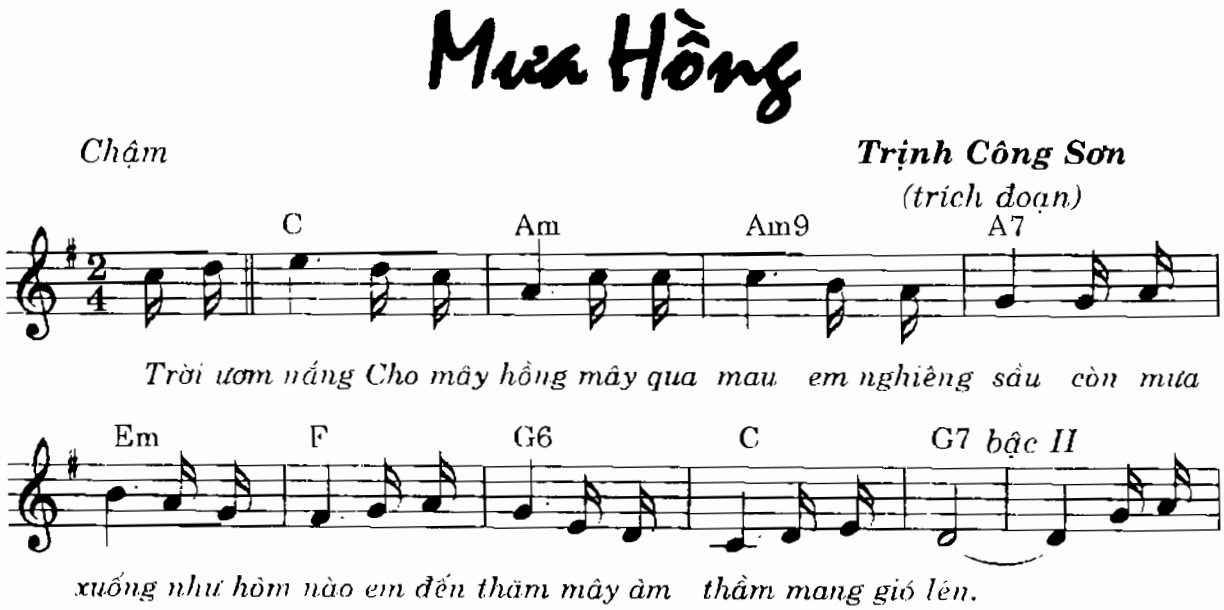



Không riêng gì một bài mà một đoạn, một câu dài cũng có kết (phân câu, phân đoạn) câu, kết đoạn.

Một người viết nhạc luộm thuộm chứng tỏ còn chưa chắc tay nghề. Tác phẩm minh bạch, khúc chiết tề chỉnh chưa hẳn đã là tác phẩm hay, nhưng nó đã nói lên một điều: tác giả là người "già dặn" trong kỹ thuật sáng tác.

Người ta có thể kết treo lơ lửng ở bậc II khi kết đoạn I hoặc câu I.

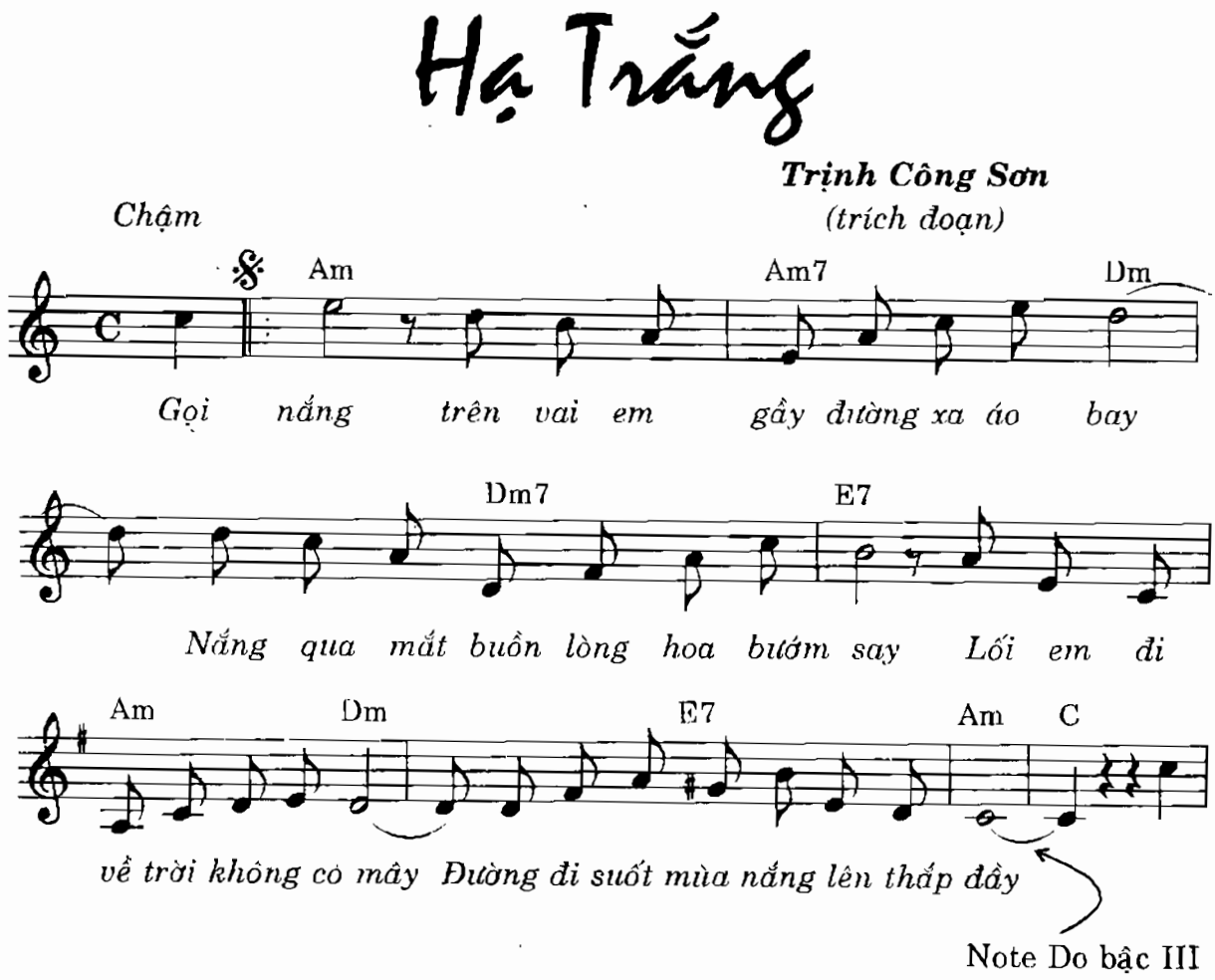
## B. KẾT BẬC II



Khi đã treo lơ lửng thì sẽ nảy sinh sự thúc đẩy cần giải quyết. Từ note bậc II, ta có hợp âm bảy át (bậc V). Từ bậc V nối tiếp vào đoạn II hoặc câu II có hợp âm chủ (bậc I) thì rất hay. Môtíp cả câu I bài "Mưa Hồng" là đen chấm hai móc đôi. Câu nhạc đoạn nhạc có kết ở bậc II bắt buộc phải diễn tấu tiếp vì âm bậc II là âm không ổn định.

Ngoài cách kết ở bậc II, còn có thể kết ở bậc III.

## C. KẾT BẬC III




Note bậc III của giọng thứ chính là note thứ hai trong hợp âm thứ, cách chủ âm một quãng ba thứ.

Note bậc III (trung âm còn là note định tính cho hợp âm thứ.)

Khi kết đoạn bằng âm bậc III ta có thể dùng hợp âm chủ và cũng có thể dùng hợp âm song song cùng bộ khoá là hợp âm trưởng ở bậc III.

Như ví dụ trên bài "Hạ Trắng" kết bằng note Do (đoạn I) bậc III ta có thể đệm bằng hợp âm Do trưởng hoặc La thứ.

Vì note cuối có trường độ dài nên ta nên về chủ âm để giải quyết các âm không ổn định ở Mi bảy, sau đó chuyển sang Đô trưởng trước khi vào đoạn hai (vì hợp âm đầu tiên của đoạn II là La thứ)

Ta cần biết rằng khi đặt hợp âm cuối một đoạn cần xem xét hợp âm đầu tiên của đoạn sau là gì.

Nếu hợp âm kết đoạn là hợp âm nghịch thì ta chọn hợp âm thuận đặt đầu đoạn sau.

Trong trường hợp các note khởi đầu sau không hợp với bất cứ hợp âm thuận nào ta sẽ chọn hợp âm nghịch, nhưng hợp âm nghịch đó phải giải quyết vào âm không ổn định của hợp âm trước.

Phải nhớ kỹ là các quãng thuận chưa hẳn là có các note ổn định và ngược lại các âm ổn định vẫn có thể ở trong các quãng nghịch.

## D. KẾT BẬC IV

Cách kết câu ở bậc IV rất hiếm gặp và không hay vì âm bậc IV là âm dị chuyển cũng không có tính chất treo lơ lửng như âm bậc II

## E. KẾT BẬC V

Kết bậc V người ta dùng rất nhiều, không những để kết câu, kết đoạn còn dùng kết thúc tác phẩm.

Có khá nhiều tác phẩm ngoài ngoài viết theo điệu thức trưởng thứ song song, do đó cách kết tốt nhất là âm ở bậc V. Nhưng nói như thế không nghĩa là chỉ có âm bậc V là kết thúc ở những bài có điệu thức trưởng thứ song song còn những bài có điệu thức khác thì không được.

Tất cả các dạng điệu thức khác nhau đều có thể kết đoạn, kết tác phẩm ở âm bậc V. Sau đây là vài ví dụ thực tế :

# Mal

**Nhạc ngoại quốc**

Slow Surf

Gm7 Cm F7

Đau, từ đáy trái tim ta buồn đau Đau suốt
Đau, vầng sáng biếc cao nơi biển xanh Đau với

Bb D7 Gm D7

bây lâu ta vẫn đau vẫn mang u sầu Nhìn nắng hắt hiu ôi nắng yêu theo
áng mây bay vút cao khiến ta u sầu Nhìn nắng hắt hiu ôi nắng yêu theo

F D7 Gm7

nhau khoe màu Bay trên trời khoe nắng chiều. Tavẫn thương ta vì nhớ
nhau khoe màu Bay trên trời cao nắng chiều. Tavẫn thương ta vì nhớ

Cm F

mãi một tên người xa Ta thương ta vì xót

Bb D7 Gm7

xa em trong áo hoa đã khiến ta hững hờ. Vì nhớ

Cm7 F D7

tiếng ca em ôm ấp ta đêm dạ hội ngọc ngà câu

Gm 2 Cm7 D7 Gm7

ca làm rung cõi nhớ... Ca làm rung cõi nhớ! Vâng còn đau mãi mãi

Cm F Bb D7 Gm

đau Vâng còn đau Đau mãi thương đau...

Bài "Mal" có cấu tạo khá lý thú. Khởi đầu bằng note Ré (bậc V) và kết thúc cũng ở bậc V (note Ré). Nếu ta dùng các hợp âm trong âm thể Si giáng trưởng để đệm cho bài này, hiệu quả có được cũng chẳng khác bao nhiêu so với âm thể Sol thứ đã ghi trong bài mẫu.

## F. KẾT BẬC VI

Lối kết này rất dở, các tác giả hiếm khi dùng đến.

## G. KẾT BẬC VII

Giọng trưởng tự nhiên và giọng trưởng hoà thanh cùng tên đều có âm bậc VII giống nhau.

Ví dụ:

| | | I | II | III | IV | V | VI | VII |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| La trưởng | : | A | B | C# | D | E | F# | G# |
| La thứ | : | A | B | C | D | E | F | G# |

Nhờ có âm bậc bảy giống nhau nên từ giọng này muốn chuyển sang giọng kia (cùng tên) ta dùng âm bậc VII làm âm trung gian thì rất hay.

Âm bậc VII dùng kết đoạn, lơ lửng như âm bậc II là tương hợp, mặc dù không chuyển sang giọng khác để nối tiếp đoạn sau cùng giọng dùng hợp âm bậc V (có note bậc II và VII) nghe vẫn xuôi tai.

Ví dụ :

1. Am → Dm → E7 (có Sol thăng bậc VII) → Am
2. Am → E7 (cả hai giọng trưởng - thứ cùng tên đều có hợp âm này) → A
3. A → E7 → Am
4. Am → Dm → E7 → A
5. A → D → E7 → Am

Khi bài nhạc có kết thúc là note bậc VII, hợp âm tốt nhất cho ta chọn là hợp âm ở bậc V, bất luận bài hát được viết ở điệu thức nào.

Để biến nó thành hợp âm nghịch, không nhất thiết phải dùng hợp âm 7.

Ta dùng hợp âm 6, 9, 11 vẫn được nhưng cần khảo sát giai điệu ở những ô nhịp cuối bài thật kỹ, xem các note bên trong có hợp với hợp âm mình chọn hay không. Không nên đặt hợp âm tuỳ hứng, tuỳ tiện mà phải theo phép biện chứng về kỹ thuật thật chặt chẽ, xem bài mẫu trang sau.

# Như Khúc Tình Ca

*Nguyễn Ngọc Thiện*

Moderato

Am Dm

Tôi vẫn thấy em như ngày nào. Dù

Như cánh én tôi đi tìm xuân. Tìm

E7 Am

nắng nông trường làm chiếc áo bạc màu.

đến nông trường đầy nắng gió bụi mờ.

Dm E7

Đôi mắt sáng long lanh nụ cười Dù những nhọc nhằn còn in

Tôi sẽ hóa cơn mưa đầu mùa. Để thấy em về bên

Am C F C Dm

dấu trên vai. Gió ơi ! Nhờ gió mang theo

lá non xanh

E7 F Am

những yêu thương nồng cháy trong tôi.

C F G7 Dm

Đến em và ướp hương hoa ! Để

E7

cho tôi nghe một thoáng bối rối...

Bài "Như Khúc Tình Ca" kết thúc đoạn I ở âm bậc II và hợp âm chọn đệm cho nó là hợp âm Mi7.

Bậc II ở giọng thứ tương tự như bậc VII của giọng trưởng. Hãy xem kết đoạn trong bài "Nắng Chiều" của Lê Trọng Nguyễn có note Fa#, âm bậc VII của giọng Sol trưởng.

# Nắng Chiều

Rhumba- Boléro

*Lê Trọng Nguyễn*

G Cmaj 7 D7

Qua bến nước xưa lá hoa về chiều

Bm Em7 Am

lạnh lùng mềm đưa trong nắng lưa thưa

D6 G C Cmaj 7

Khi đến cuối thôn chân bước không hồn.

E7 Am Bm D6

Nhớ sao là nhớ đến người ngày thơ.

D6 G Cmaj 7 D7

Anh nhớ trước đây dáng em gầy gầy

Bm Em7 Am

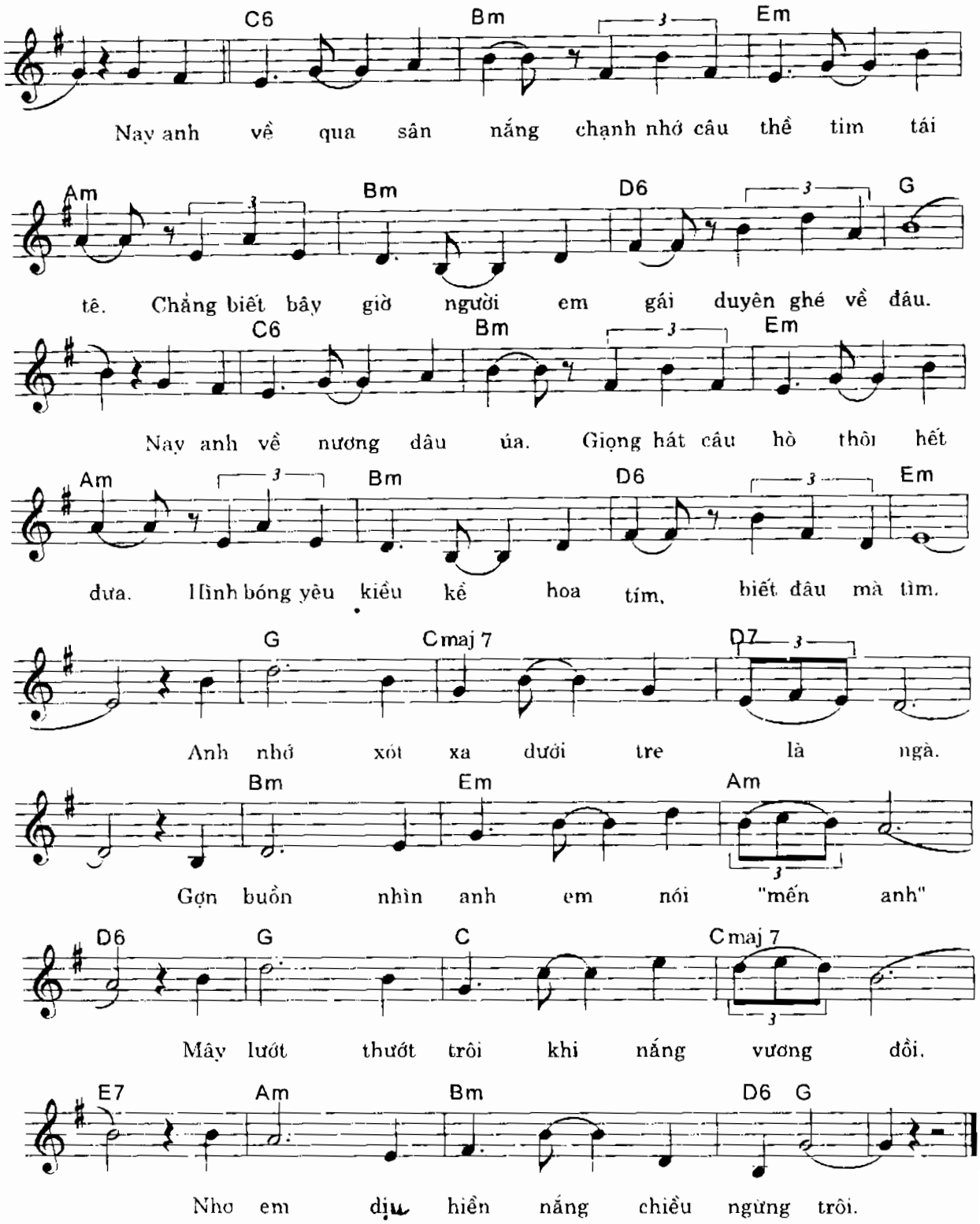
Dịu dàng nhìn anh đôi mắt long lanh.

D6 G C Cmaj 7

Anh nhớ bước em khi nắng vương thềm.

E7 Am Bm D6 G

Má em màu ngà tóc thề nhẹ vương


C6 Bm Em
Nay anh về qua sân nắng chạnh nhớ câu thề tim tái
Am Bm D6 G
tê. Chẳng biết bây giờ người em gái duyên ghé về đâu.
C6 Bm Em
Nay anh về nương dâu úa. Giọng hát câu hò thôi hết
Am Bm D6 Em
đưa. Hình bóng yêu kiều kề hoa tím, biết đâu mà tìm.
G Cmaj 7 D7
Anh nhớ xót xa dưới tre là ngà.
Bm Em Am
Gợn buồn nhìn anh em nói "mến anh"
D6 G C Cmaj 7
Mây lướt thướt trôi khi nắng vương đồi.
E7 Am Bm D6 G
Nhơ em dịu hiền nắng chiều ngừng trôi.

## BÀI BA MƯƠI CHÍN

# TÌM ĐIỆU THỨC - GIỌNG - TIẾT TẤU CỦA MỘT CA KHÚC

Muốn đàn – hát một ca khúc, việc đầu tiên là phải biết được ca khúc ấy được viết ở điệu thức – giọng – tiết tấu nào.

Trong một bộ khoá bao giờ cũng tồn tại song song và loại trừ lẫn nhau của hai điệu thức trưởng và thứ.

Nếu bài hát có điệu thức thứ thì không phải là điệu thức trưởng và ngược lại (cũng có trường hợp ngoại lệ như giọng trưởng thứ song song tồn tại trong một bài hát có hai chủ âm như đã nói ở các bài trước nhưng rất hiếm gặp).

Nhìn note cuối cùng xác định điệu thức – giọng chính.

Ví dụ bộ khóa có một dấu thăng.

Ta có hai âm thể để chọn lựa : Sol trưởng hoặc Mi thứ.

Nếu note cuối cùng là Mi thì bài hát chắc chắn là được viết cho giọng Mi thứ.

Song note cuối cùng là Sol thì chỉ có thể là Sol trưởng chứ chưa chắc chắn hoàn toàn bài hát thuộc giọng Sol trưởng.

- Vì sao ?

- Trung âm của Mi thứ là Sol (bậc III) và bài hát giọng Mi thứ vẫn có thể được kết ở note Sol (bậc III)

Giả sử bài hát kết thúc ở note Ré (bậc V của Sol và là bậc VII của Mi) thì ta cần xem lại các note khởi đầu. Nếu có các note Sol - Si - Ré là giọng Sol trưởng. Nhưng đó là quá cẩn thận chứ thông thường bộ khoá một dấu thăng mà âm cuối cùng là Ré thì hết chín mươi chín phần trăm là giọng Sol trưởng.

Vẫn có tình huống giọng Mi thứ kết đoạn ở note Ré (bậc VII) nhưng kết bài vẫn là âm bậc I, III hoặc V.

Có một note cả hai giọng trưởng thứ đều có ở bộ khoá một thăng là note Si.

Note Si ở bậc V của giọng thứ và ở bậc III của giọng trưởng. Note Si được phép dùng để khởi đầu và kết thúc của cả hai giọng trưởng, thứ. Chính lẽ đó những người mới học thường bị lầm lẫn điệu thức của các bài hát khi gặp nó trên giấy chưa có phần đệm.

Để cho chính xác ta nên đàn qua một vài lần giai điệu bài hát để nghe xem các âm trong ấy bị hút về đâu và âm nào trong bài hát là nổi trội hơn cả.

Khi xác định được âm ổn định nhất (các âm khác đều bị ảnh hưởng) thì âm đó chính là chủ âm (bậc I) và cũng là tên của giọng bài hát.

Cũng có lúc ta gặp bài hát có rất ít âm bậc I nhưng nếu đàn nhiều lần ta sẽ phát hiện ra các âm "rất ít" ấy đứng ở những ví trí quan trọng nhất. Các âm còn lại dẫu nhiều, đều bị cuốn hút về âm bậc I.

Các bộ khóa khác cũng áp dụng cách thức tìm giọng – điệu như bộ khóa một dấu thăng.

Sau khi biết được giọng của bài hát, phải chọn tiết tấu thích hợp để thể hiện trên đàn.

Làm sao biết được nên dùng tiết tấu này mà không dùng tiếu tấu kia, nếu bên trái trên khuông nhạc đầu tiên của bài hát không có ghi sẵn tên tiết tấu do nhạc sĩ chọn đặt ?

Thoạt tiên, ta xem hành âm để xác định tương đối tốc độ của bài hát.

Có thể chia thành báy tốc độ chính cho tất cả các loại ca khúc:

1- Rất nhanh.

2- Nhanh.

3- Hơi nhanh.

4- Trung bình.

5- Hơi chậm.

6- Chậm.

7- Rất chậm.

Sự phân chia chỉ là ước lệ, tương đối vì ngay trong ý thức của mỗi người sự cảm nhận về hành âm cũng rất khác nhau.

Ví dụ: có một nhóm người cùng nghe biểu diễn một ca khúc, người này bảo hơi nhanh, người kia nhận xét cũng vừa nhưng những người còn lại đều cho là hơi chậm. Song nếu phân tích ra cảm nhận về: sự hơi chậm của những người còn lại ấy cũng đều khác nhau.

Để tránh tình trạng "ông nói gà bà nói vịt" nêu trên người ta đã chế ra máy gõ nhịp, xác định cụ thể mỗi bài phải diễn tấu bao nhiêu note đen trong một phút, v.v...

Nhưng máy gõ nhịp là một dụng cụ khoa học còn người đi nghe biểu diễn ca nhạc là để thưởng thức – giải trí, nhận thức chủ yếu dựa vào cảm xúc và tâm trạng riêng.

Cổ nhân có câu "Người buồn cảnh có vui đâu bao giờ". Hay còn có câu "Khi thương trái ấu cũng tròn, khi ghét trái bồ hòn cũng méo".

Nếu được nghe giới thiệu tác phẩm mới của nhạc sĩ ta yêu mến, do ca sĩ ta yêu chuộng thể hiện thì bài hát có hơi "méo mó một chút" cũng thành tròn.

Trái lại "bị phải nghe" giới thiệu tác phẩm mới của nhạc sĩ ta không thích (ngay trong lòng cũng chưa công nhận người ấy là nhạc sĩ thực thụ) rồi tiếp đến là ca sĩ có lối hát "không hợp gu" thể hiện bài hát, chắc chắn ca khúc đó có tròn như trái bồ hòn cũng bị bóp méo.

Sự khó tính, bất công, vô lý của khán thính giả vẫn có thể châm chước và chấp nhận được, bởi vì sự am hiểu về chiều sâu của sự tinh tế trong âm nhạc của họ còn hạn chế. (người khôn quảng đại, người dại vô cùng)

Song đối với người học và chơi đàn cần có định hướng thẩm mỹ âm nhạc thật vững vàng và sâu sắc.

Sẵn sàng chơi những bài nhạc mà mình không thích để phục vụ nhu cầu quần chúng một khi mình đã tự nguyện dấn thân đi làm nhạc công. Nhưng khi đánh giá các tác phẩm âm nhạc phải thật khách quan, kh«ng thiên vị. Có thể nói khi nhận xét cần phải vô tư, công bằng như một vị quan toà chính trực.

Bạn đọc cần nhớ rằng: bài hát ta yêu thích chưa hẳn là bài hát hay và ngược lại.

Sự yêu thích có rất nhiều nguyên nhân, nhưng một trong những nguyên nhân chính vẫn là sự chủ quan.

Một bài hát hay bạn nghe qua vài lần vẫn chưa cảm nhận ra được cái hồn của nó vì có thể khả năng cảm thụ của bạn chưa vươn đến tầm cao của tác phẩm đó. Nếu nghe nhiều lần sự "hiểu dần ra" sẽ xuất hiện.

Trở lại vấn đề nhịp độ. Để cho tai nghe không bị tâm trạng và ngoại cảnh (ý kiến quần chúng) chi phối cần dựa vào những kiến thức đã học, kinh nghiệm bản thân để xác định hành âm, chọn tiết tấu cho bài nhạc ta mới nhìn thấy lần đầu (không có ghi sẵn hành âm - tiết tấu và phần hợp âm )

Ngày nay trên những cây đàn Organ hiện đại tiết tấu ghi sẵn có trên hàng trăm điệu chưa kể phần kỹ xảo âm thanh (Synthesize) và Tempo làm cho các điệu nhạc biến dạng, muôn màu muôn vẻ.

Cùng một điệu nhạc (tiết tấu) khi mở nhanh, chậm (tempo) nhịp độ làm biến dạng khác hẳn nhau. Giả sử nghe chưa quen khó lòng phân biệt nổi.

Trên Guitar sự biến dạng tiết tấu do nhịp độ cũng không là ngoại lệ. Càng gẩy nhanh, mạnh, điệu nhạc càng khác lạ.

Ví dụ : điệu Waltz cực nhanh sẽ không còn là điệu Waltz nữa.

Như vậy mỗi điệu nhạc phải ứng với một tốc độ nhất định. Có thể nhanh hơn, chậm hơn một chút nhưng không thể vượt ngưỡng qui định quá xa.

Ví dụ: điệu Boston (Waltz chậm) có tiết tấu chậm, rời rạc, buồn bả, không thể chơi nhanh. Trái lại điệu Disco không thể đàn chậm.

Nhịp độ – tiết tấu gắn bó với nhau mật thiết.

Các loại nhịp: 3/4, 3/8, 6/8 v.v... (nhịp lẻ) ứng với những tiết tấu :

1. Waltz (valse) : trung bình – hơi nhanh.
2. Boston : chậm – hơi chậm.
3. Pasodoble : nhanh.

Loại nhịp 2/4 (nhịp chẵn có 1 phách mạnh) ứng với các tiết tấu :

| | |
|---|---|
| 1. Fox<br>2. March<br>3. Country<br>4. Pasodoble<br>5. Surf<br>6. Disco v.v... | Nhanh |
| 7. Slow<br>8. Pop<br>9. Slow Fox<br>10. Slow Rock<br>11. Tango Habanera<br>12. Blues v.v... | Chậm |
| 13. Tango.<br>14. Ballade.<br>15. Piano Ballade. | Vừa |

Loại nhịp 4/4 hay là C và 2/2 còn ghi là ₵ ứng với các tiết tấu :

| | |
|---|---|
| 16. Boléro.<br>17. Rhumba.<br>18. Slow.<br>19. Slow rock.<br>20. Slow fox.<br>21. Slow surf.<br>22. Slow Swing.<br>23. Pop.<br>24. Habanera.<br>25. Ballade. | Trung bình |

26. Calypso
27. Beguine Rock
28. Beat
29. Mambo
30. Rock
31. Bossa nova
32. Tango
33. Samba
34. Euro Beat

} Trung bình, hơi nhanh

35. Disco
36. Chachacha
37. Soul
38. Bebop
39. Twist
40. Agogo
41. March
42. Fox
43. Samba
44. Mambo
45. Surf
46. Country

} Nhanh, rất nhanh

Những điệu vừa kể trên ứng với một số tiết tấu - tiết nhịp tiêu biểu nhưng không là tất cả.

Trong thực tế chúng ta sẽ gặp nhiều dạng tiết tấu - tiết nhịp phức tạp, đa dạng hơn nữa.

1. Căn cứ vào hành âm và tiết nhịp để chọn tiết tấu phù hợp
2. Căn cứ vào kinh nghiệm ở những bài nhạc đã biết để đối chiếu so sánh với các bài nhạc mới rồi suy luận ra. Nếu kiến thức và kinh nghiệm của bạn phong phú thì sự chuẩn xác trong suy luận càng cao.
3. Xem xét nội dung lời ca (nếu bài nhạc có phần ca từ) để phán đoán hành âm.
4. Quan sát chủ đề của tác phẩm, nếu nó có cấu tạo bằng nhiều note có trường độ nhỏ (móc đơn - móc đôi) thì bài hát có thể có tốc độ nhanh, ứng với các tiết tấu dồn dập, và ngược lại (nhưng vẫn có ngoại lệ).

5. Bài nhạc có nhiều đảo phách (Syncope) thì tính chất gay gắt, thôi thúc, gào thét rất cao, cần dùng những tiết tấu có phách mạnh nổi trội (Disco - March, pasodoble v...v...)

6. Bài nhạc có trọng âm đều đặn rõ ràng, thích hợp với những điệu nhạc có tiết tấu đều đặn như: Boléro - Rhumba - Chachacha v..v...

Những điều vừa trình bày là công thức cần thiết nhưng không phải là qui luật tất yếu.

Thời đại ngày nay, mọi ngành khoa học đều tiến bộ vượt bậc, bao gồm cả ngành âm nhạc. Do đó, những điều bất ngờ, lý thú vô cùng mới lạ, trái với qui luật cũ đều có thể xảy ra.

## BÀI BỐN MƯƠI

# HÀNH ÂM (MOUVEMENT)
# SẮC THÁI CƯỜNG ĐỘ - TỪ NGỮ NƯỚC NGOÀI TRÊN ĐÀN ORGAN VÀ NHẠC LÝ

## A. HÀNH ÂM

Thông thường phía bên trái trên khuông nhạc đầu tiên của bài nhạc người ta đều ghi hàng chữ chỉ rõ tốc độ cơ bản của giai điệu; đó là hành âm. Những ký hiệu ấy đều là chữ nước ngoài

Ví dụ :

| | | |
|---|---|---|
| Largo | : | rất chậm |
| Larghetto | : | chậm rãi |
| Lento | : | chậm |
| Adagio | : | hơi chậm |
| Andante | : | khoan thai, thanh thản |
| Andantino | : | hơi khoan thai |
| Moderato | : | trung bình |
| Rubato | : | lơi nhịp |
| Allegretto | : | rất vui |
| Vivace | : | linh hoạt |
| Presto | : | nhanh |
| Prestissimo | : | rất nhanh v...v.. |

## B. SẮC THÁI CƯỜNG ĐỘ

Chuyển động của giai điệu gắn liền mật thiết với sự thay đổi mạnh nhẹ của âm thanh.

Mức độ mạnh nhẹ khác nhau của cường độ (và tiết tấu) âm vang trong âm nhạc được gọi là : sắc thái cường độ.

Chúng có giá trị diễn cảm lớn lao, quyết định mức độ chung của cường độ âm thanh trong từng tác phẩm.

Thông thường, trong âm nhạc người ta dùng các chữ và ký hiệu sắc thái cường độ sau đây :

1/ Độ Mạnh Nhẹ Cố Định :

*Forte* = ***f*** : to

*Fortissimo* = ***ff*** : rất to

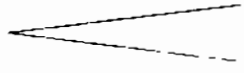
*Mezzo forte* = ***mf*** : to vừa

*Piano* = ***p*** : nhỏ

*Pianissimo* = ***pp*** : rất nhỏ

*Mezzo piano* = ***mp*** : nhỏ vừa

2/ Độ Mạnh Nhẹ thay đổi dần dần :

*Crescendo* : hoặc dấu 

*Poco a poco crescendo*

*Diminuen* : hoặc dấu

*Poco a poco diminuendo*

*Ranlentando* hay *Rall* : Chậm dần

*Accelerando* : Mau dần

*Dolce* hay *Dol* : Thật êm dịu

3/ Một số thay đổi khi diễn tấu (hoặc hát) do người soạn nhạc hay phối khí qui định :

*Ad libitum* hay *Ad lid* : Tùy ý mau chậm

*Solo* : Một người chơi

*Tacet* : Im lặng

*Tutti* : Tất cả

*Sforzando* : Lặng đi

*Morendo* : Lịm dần

*Piuforte* : To hơn

*Meno forte* : Bớt to

## C. TỪ NGỮ NƯỚC NGOÀI TRÊN ĐÀN (ORGAN) VÀ NHẠC LÝ

### A - E

**Air** : Làn điệu, nhạc điệu

**Al – Lib** : Câu nhạc ngẫu hứng.

**Al Coda** : Trở lại để hết

**Armature** : Bộ khóa, biến cốt

**Arpèges** : Hợp âm đàn rải

**Attack length** : Đánh dài

**Attack Rate** : Cài đặt độ nhạy của âm thanh, thay đổi khi gõ xuống mạnh, vừa hay giữ phím.

**Auto Accompaniment** : Phần đệm hợp âm tự động.

**Bass** : Âm trầm

**Block** : Bốn bè.

**Channel** : Đường, kênh

**Chord** : Hợp âm

**Chord Memory** : Bộ nhớ thu nhạc đệm của bàn tay trái.

**Chromatique** : Đồng chuyển

**Clear** : Xoá

**Coarse tune** : Điều chỉnh cao độ của chương trình được chọn từng đơn vị nửa cung.

**Coda** : Đoạn kết

**Constant** : Không dứt, liên tục

**Coulé** : Chảy tiếng

**Country** : Hai bè, bè phụ ở trên.

**Custom** : Soạn nhạc đệm theo ý muốn.

**Da Coda (D.C)** : Quay lại từ đầu

**Data** : Dữ kiện, dữ liệu

**Delay** : Ngưng lại

**Demo** : Mở tắt, bài mẫu

**Demonstration** : Bài nhạc mẫu của đàn.

**Depth** : Rung chậm

**Diapason** : Âm mẫu

**Diatonique** : Di chuyển

**Display** : Màn hình trên đàn

**Down** : Luyến xuống

**Drum pads** : Các âm bộ gõ (trống)

**Dsptype** : Chọn các kiểu tạo hiệu quả âm thanh khác nhau.

**Dual Voice On/Off** : Mở, tắt bộ phận phát ra tiếng đôi.

**Duet** : Hai bè

**Echo** : Tiếng vọng, nhắc lại âm đã phát nhỏ hơn.

**Editing Memory Contents** : chỉnh sửa lại các nội dung đã thu.

**Effect Volume** : Điều chỉnh âm thanh của tiếng vang, tiếng nháy.

**Ending** : Câu dạo kết thúc

**Enter** : Vào

**Expression** : Kiểm soát volume của chương trình được chọn. Nó cung cấp cài đặt volume cho sự kiểm soát lớn hơn trên volume

channel, trong các ứng dụng trên máy vi tính.

## F - N

**Fade In/Out** : Lớn dần khi bắt đầu nhỏ dần khi hết.

**Fanpop** : Hệ thống loa.

**Fast** : Nhanh

**Fill in** : Câu dạo chen khoảng trống

**Fill To Bridge** : Sau khi nhồi trống sẽ tự động bật nút Bridge để thay đổi kiểu nhạc đệm.

**Fine tune** : Kiểm soát phần điều chỉnh cao độ của các channel được chọn.

**Fingered** : Chơi hợp âm đầy đủ.

**Free session** : Khúc ngẫu hứng

**Free session** : Sử dụng khúc ngẫu hứng.

**Full** : Chấp nhận những hợp âm (Full chord) được chơi đầy đủ bất cứ nơi đâu trên phím đàn.

**Gamme** : Âm giai

**Hall** : Tạo hiệu quả phòng hoà nhạc.

**Harmony** : Phối bè phụ tự động.

**Harmony Type** : Chọn kiểu hoà âm tự động cho phần Solo thêm đầy.

**Intr/Ending** : Khúc nhạc dạo đầu và kết thúc.

**Introduction** : Nhạc mở đầu, dạo.

**Large, Bridge** : Thay đổi kiểu nhạc đệm cho thêm sinh động.

**Layer** : Một phím có hai âm thanh khác nhau phát ra.

**Left** : Trái

**Liaison** : Dấu nối v.v...

**Love Keyboard** : Bàn phím tầng dưới (dùng cho tay trái)

**Lullaby** : Hát ru

**Main tone** : Tiếng chính

**Max** : Tối đa

**Melody Rec** : Nút thu phần nhạc đệm của tay trái.

**Memory** : Bộ nhớ

**Metronome** : Hệ thống gõ nhịp đều đặn giúp ta giữ nhịp.

**Mélody** : Giai điệu

**Midi** : Hoà nối, kết nối

**Midi** : Chức năng làm cho đàn có thể kết nối với các nhạc cụ, máy vi tính để trao đổi các dữ liệu (data).

**Midi cable** : Sợi cáp dùng để kết nối midi.

**Midi in** : Các dữ liệu được đàn tiếp nhận (đường vào)

**Midi on** : Các dữ liệu được đàn chuyển ra.

**Min** : Tối thiểu

**Mixer** : Hệ thống pha trộn

**Mode** : Hệ thống dò tìm, biên soạn.

**Modulation** : Biến cung, chuyển cung

**Multi** : Nhiều kiểu

**Multi** : Cùng lúc có 2 cách sử dụng (hợp âm đơn giản và hợp âm đầy đủ)

**Multi Pads** : Là những phím đa năng được dùng để thu điệu trống hay một đoạn giai điệu, câu báo trống có thể phát ra bất cứ lúc nào khi bạn nhấn phím (pad) thích hợp.

**Normal** : Bình thường

**Note** : Âm, âm hiệu

## O - S

**Octaves** : Quãng tám, bè quãng tám

**One Touch Setting** : Gọi tiếng Solo mẫu của đàn.

**Orchestra** : Dàn nhạc

**Orchestration** : Phần phối hợp tiếng.

**Padchord** : Nhạc cụ đệm kiểu nền.

**Part** : Bộ phận

**Pedals** : Bàn đạp (dùng chơi kỹ thuật Piano)

**Percussions** : Nút mở toàn bộ mặt phím là âm thanh của dàn trống lớn.

**Phrase** : Nhạc cụ đệm hoa mỹ.

**Pitch bend** : Hệ thống nâng hạ cao độ của âm thanh

**Pitch Envolope Set** : Kiểm soát cao độ của một tiếng.

**Plaqué** : Đánh chụm

**Real Time** : Thu ngay

**Rec** : Thu

**Registre** : Âm vực

**Release Rate** : Kiểm soát tốc độ tắt tiếng. Khi phím được nhấc lên. Giá trị càng lớn, tốc độ tắt càng nhanh.

**Reverb** : Tiếng vang

**Reverb** : Hệ thống lựa chọn các hiệu quả âm thanh.

**Revoice** : Thay đổi các kiểu âm sắc thái khác cho các phần của Track.

**Rhythm** : Tiết tấu

**Rhythm Control** : Điều chỉnh nhịp độ của tiết tấu và các nhạc cụ hỗ trợ khác.

**Rhythm Variation** : Làm biến dạng điệu nhạc đang chơi.

**Rhythm variation** : Làm biến dạng điệu nhạc đang chơi.

**Right** : Phải

**Room** : Thêm độ vang của I Studio vào âm thanh

**S/A (Sans Accords)** : Không đệm

**Segno** : Trở lại, tái đoạn

**Silence** : Dấu lặng

**Single** : Chơi hợp âm ít ngón (giản hoá)

**Slow** : Chậm

**Song Memory** : Bộ phận thu giai điệu và hợp âm.

**Special preset** : Tiếng - âm thanh

**Special preset** : Tiếng âm thanh được chọn riêng

**Split** : Chia phím đàn thành hai phần mỗi phần một tiếng khác nhau.

**Split Point** : Nút dùng để phân chia đàn thành hai giọng khác nhau.

**Stage** : Có âm thanh của một club nhỏ.

**Start** : Mở

**Step Recording** : Hệ thống thu hợp âm từng bước.

**Stereo** : Âm thanh nổi

**Stop** : Tắt

**Strum** : Hợp âm rải.

**Style** : Kiểu, phong cách

**Style** : Kiểu nhạc đệm.

**Style Select** : Chọn và thay đổi kiểu nhạc đệm. Thay đổi âm sắc tiếng Solo.

**Sustain** : Tiếng ngân

**Synchro** : Câu dạo độn - chuyển động đồng bộ

**Synchro Start/ Stop** : Mở / tắt tình trạng chờ của phần đệm.

**Syncope** : Đảo phách, nhấn lệch

**Synthesizer Mode** : Âm thanh điện tử do chính bạn tạo ra trên đàn; kỹ xảo âm thanh.

## T - V

**Tempo** : Nhịp độ - tốc độ điều chỉnh nhanh, chậm.

**Timbre** : Âm sắc

**Ton – Tonalité** : Âm thể, giọng, cung.

**Touch Respond** : phím sống (tiếng đàn phát ra mạnh nhẹ tuỳ theo lực các ngón tay đánh xuống.

**Touch Sense** : Thay đổi độ nhạy của phím đàn.

**Touch Sensitivity** : Kiểm soát sự thay đổi cường độ âm thanh khi nhấn phím mạnh, nhẹ. Nếu đạt ở số 0 nghĩa là không có sự thay đổi cường độ dù cho nhấn mạnh hay nhẹ.

**Tracks** : Đường, ô chứa, kho, rãnh âm.

**Transpose** : Dịch giọng - Nâng hạ giọng cơ bản.

**Treble** : Âm cao nhất

**Tremolo** : Reo note (đàn một note nhiều lần, liên tục)

**Trille** : Láy

**Trio** : Ba bè

**Tuning** : Lên dây đàn (thay đổi tần số của các âm trên bàn phím)

**Tutti** : Chơi cả giàn nhạc

**UP** : Luyến lên

**Upper Keyboard** : Bàn phím tầng trên (dùng cho tay phải)

**User tone** : Tạo tiếng mới

**Velocity** : Thay đổi áp lực phím. (nếu dùng bàn phím để hiệu chỉnh, phải mở Touch Respond trước)

**Vibrato** : Tiếng rung mềm mại

**Voice** : Giọng, tiếng, âm

**Voice Memory** : Có tác dụng ghi lại những tiếng nhạc cụ ta thường dùng để khi cần gọi ra nhanh nhất.

**Voice Select** : Nút dùng để thay đổi giọng Solo.

## BÀI BỐN MƯƠI MỐT

# PHÁT TRIỂN CHỦ ĐỀ

Có nhiều cách để phát triển chủ đề

**NÂNG - HẠ BẬC ÂM**

Nâng hạ bậc âm là cách phát triển chủ đề khá phổ biến trong âm nhạc nước ngoài và nước ta.

Ví dụ người ta sáng tác tạo ra một giai điệu nhỏ gồm có tám note nằm trong hai ô nhịp bốn - bốn là :

- Ré Ré, Mi Mi, Fa Fa, Sol Sol.

Sau đó nâng cả tám note lên một quãng hai trưởng thành :

- Mi Mi, Fa Fa, Sol Sol, La La.

Rồi nâng lên tiếp một quãng hai thứ :

- Fa Fa, Sol Sol, La La, Si♭ Si♭.

Sau nhiều lần nâng quãng hai sẽ có được một đoạn nhạc hoàn chỉnh gồm có mười sáu ô nhịp.

1. Ré Ré, Mi Mi, Fa Fa, Sol Sol.
2. Mi Mi, Fa Fa, Sol Sol, La La.
3. Fa Fa, Sol Sol, La La, Si♭ Si♭.
4. Sol Sol, La La, Si♭ Si♭, Do Do
5. La La, Si♭ Si♭, Do Do, Ré Ré
6. Si♭ Si♭.Do Do, Ré Ré, Mi Mi
7. Do Do, Ré Ré, Mi Mi, Fa Fa
8. Ré Ré, Mi Mi, Fa Fa, Sol Sol.

Sau tám lần nâng bậc, câu cuối cùng là sự lặp lại của câu thứ nhất trên một quãng tám.

Cách nâng âm bậc nêu trên là cách phát triển chủ đề đơn giản nhất.

Có thể nâng lên quãng ba, quãng bốn v...v... và hạ xuống đến note thấp nhất của điệu thức đều vẫn dùng được.

Một số bài hát nếu cứ nâng rồi hạ bậc âm mãi thì dễ quá, ai cũng sáng tác được nếu học qua kỹ thuật này.

Do đó, phải sử dụng thật linh hoạt khéo léo chen kẽ vào các câu nhạc khác hoặc trong quá trình diễn tiến ta sẽ cải tiến cho khác đi chủ đề ban đầu hoặc phá đề, tạo hưng phấn cho người nghe nhiều hơn. (Xem bài "Sầu Đông" và "Xuân Và Tuổi Trẻ").

Ví dụ ta có các câu nhạc là :

- Sol La♭ Sol, Sol Mi♭ Do La♭, Sol.

Câu sau vẫn giữ nguyên nhưng thay note cuối.

- Sol La♭ Sol, Sol Mi♭ Do La♭, Fa.

Và câu sau biến dạng thành :

- Fa La♭ Sol, Sol Ré Si Sol, Mi♭

Như vậy ngoài cách nâng bậc âm cả câu còn có cách nâng hạ note cuối của câu và làm biến dạng câu nhưng vẫn giữ nguyên tiết tấu cơ bản ban đầu của câu. (Xem bài "Hoài Tưởng" và bài "A Cowboy's Work is Never Done")

Ngoài những cách nêu trên còn có một số tác giả thích phát triển chủ đề theo trình tự hợp âm đã chọn sẵn.

Ví dụ tác giả muốn giai điệu bài hát của mình phải chuyển qua những hợp âm đã định trước :

Dm → D7 → Gm – C7 – F – B♭ – E♭ – A – A7 → Dm

Chủ đề là: La Ré Ré, La, Ré La Fa ?

Note sau cùng chưa định trước tuỳ theo hợp âm chuyển đến.

Muốn chuyển sang Ré bảy cho thật hợp cần làm biến dạng chủ đề rồi cho vào note cuối của giai điệu chuyển đến hợp âm định sẵn.

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | Dm | | | D7 | | | | Gm |
| 1. | La | Ré | Ré | La | Ré | La | Fa# | Sol |
| | | | | C7 | | | | F |
| 2. | Sol | Si♭ | Si♭ | Sol | Do | Sol | Do | Fa |
| | | | | | | | | B♭7 |
| 3. | Fa | La | La | Fa | Do | La | Fa | Si♭ |

Để cho hợp với hợp âm Mi giáng trưởng, giai điệu cho vào vài dấu hoá bất thường.

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | E♭ | | | | A |
| 4. | Si♭ | Ré | Ré | Si♭ | Mi♭ | Si♭ | Mi | La |

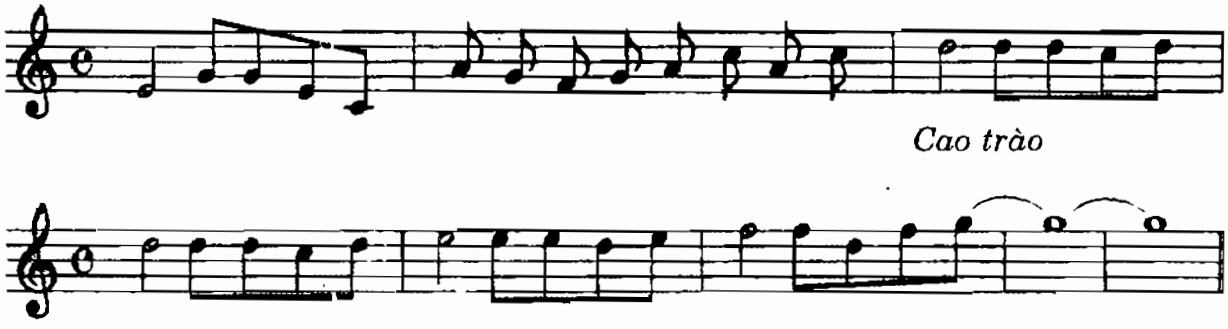
Bắt buộc người soạn phần đệm phải chọn hợp âm La bảy khi tác giả cho note Sol vào giai điệu trước khi kết thúc đoạn nhạc.

| | | | | A7 | | | | Dm |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 5. | Do# | Mi | Do# | Sol | Do# | Mi | Do# | Ré |

Qua năm câu tác giả đã đưa giai điệu chuyển thành một vòng tròn về lại chủ âm và các hợp âm đều cách nhau quãng một và quãng bốn đúng, thuận nghịch chen kẽ hài hoà.

## B. CAO TRÀO

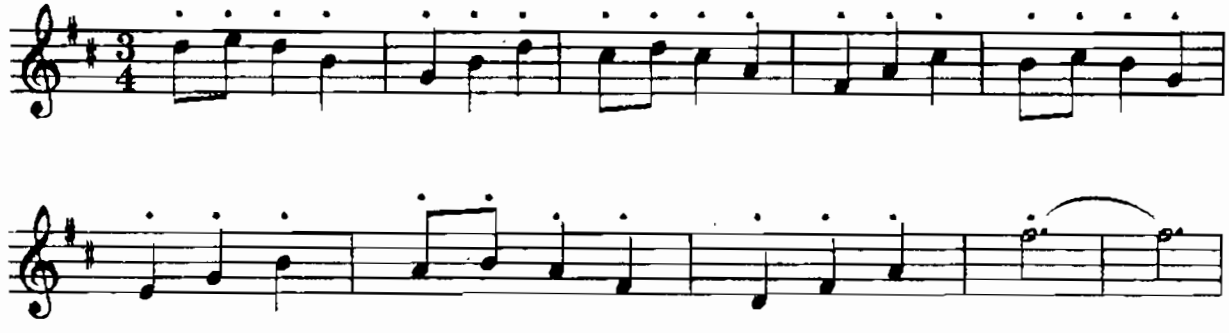
Hầu hết các ca khúc đều có cao trào, đó là đỉnh điểm của giai điệu :




Cao trào thường xuất hiện trong các câu điệp :

***La Hối***

*(Trích : "Xuân và Tuổi Trẻ")*



Cao trào hiện diện ở giữa hay cuối đoạn nhạc tuỳ theo sự xếp đặt của từng tác giả.

Một bài hát nếu có giai điệu đều đều mãi sẽ vô cùng tẻ nhạt, cao trào giúp cho người nghe hưng phấn hơn.

Trong cuộc sống bất luận cái gì, thái quá đều sinh nhàm chán.

Giai điệu có cao, có thấp, trong nhanh phải có chậm, trong chậm ẩn chứa nhanh. Một bài hát có hành âm sôi động, dồn dập bất chợt có một câu nhạc bị ghì lại, chậm rãi như lời thỏ thẻ, thì thầm bên tai giữa đám đông ồn ào, náo nhiệt, thật tuyệt !

Cao trào không có nghĩa là giai điệu phải cao vút lên trong khi nội dung không cần đến.

Cao điểm trào dâng chính là sự đối lập, tương phản của giai điệu và nhịp điệu.

Bài hát đang rời rạc, bất chợt nhanh vút lên, cùng lúc giai điệu dâng cao, sau đó chậm dần, giai điệu hạ âm bậc như thủy triều hạ xuống rồi lịm tắt. Thật cuốn hút !

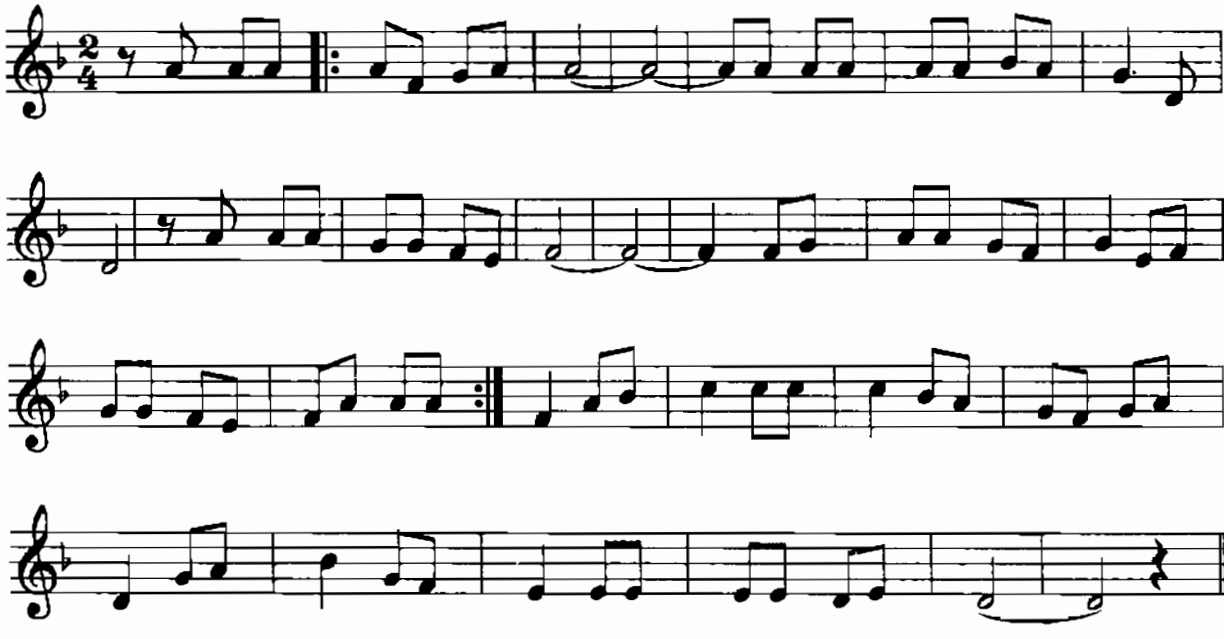
Có nhiều cách để thể hiện cao trào của tác phẩm, một câu nhạc trầm chen vào dòng giai điệu cao vút chính là cao trào.

Nhưng không phải bài hát nào cũng phải có cao trào.

Không ít tác phẩm có giai điệu đều đều bình ổn vẫn hấp dẫn người nghe vì sự hấp dẫn không ở giai điệu mà ở nội dung (ca từ) hoặc tiết tấu. Vẫn có trường hợp ngoại lệ: giai điệu ngắn nhưng rất đẹp.

## Seasons In The Sun

*Nhạc ngoại quốc*



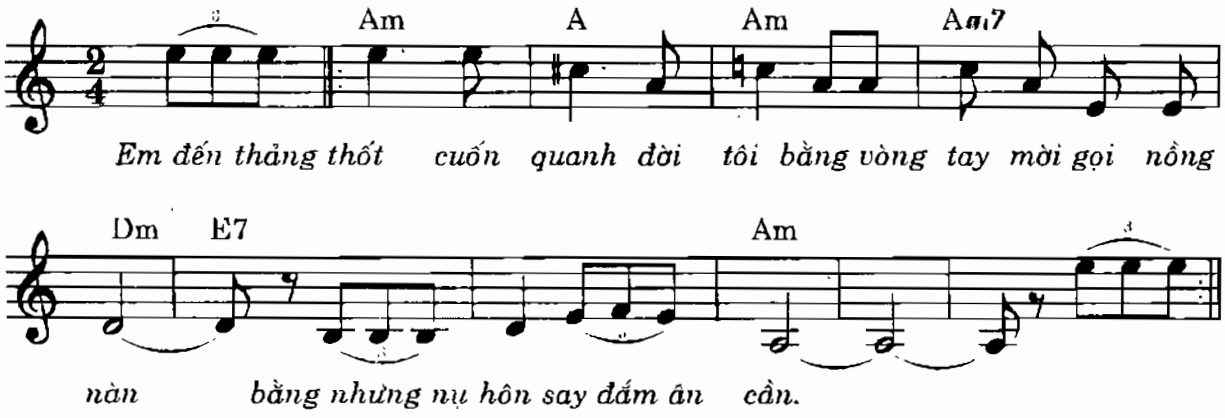
Cần hiểu rằng không phải đến khúc điệp làm cho giai điệu cao lên hoặc méo mó đi sẽ có được cao trào. Như bài "Seasons in the sun" có khúc điệp note dâng lên đến note Đô, so với mặt bằng đoạn trước cao hơn quãng ba thứ, nhưng mô típ và tiết tấu không hề thay đổi, do đó không thể cho rằng khi chuyển đoạn đã vào cao trào.

Có vài cá biệt, cao trào bài hát được đặt ngay đầu tác phẩm, sau đó là sự giải quyết cho đến hết đoạn.

Ví dụ :

*Trích* ***"Tự khúc 88"***

***Sơn Hồng Vỹ***




## BÀI BỐN MƯƠI HAI

# CHUYỂN ĐỘNG GIAI ĐIỆU

## A. CHUYỂN ĐỘNG LIỀN

Bài hát là sự vận động của giai điệu, có nhiều hướng để trải các note ra, trong đó có chuyển động liền.

Các note sắp xếp theo thứ tự từ thấp đến cao, từ cao xuống thấp gọi là chuyển động liền.

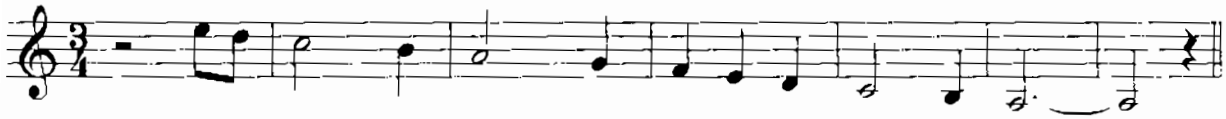
Chuyển động liền khác với âm giai (gamme) ở chỗ nó được ngắt quãng, nâng lên, hạ xuống bất kể lúc nào, không cần theo một trật tự công thức định sẵn. Người viết tha hồ sáng tạo.

Chính tiết nhịp – tiết tấu giúp cho giai điệu viết theo lối chuyển động liền hoàn toàn tách biệt với hệ thống gam.

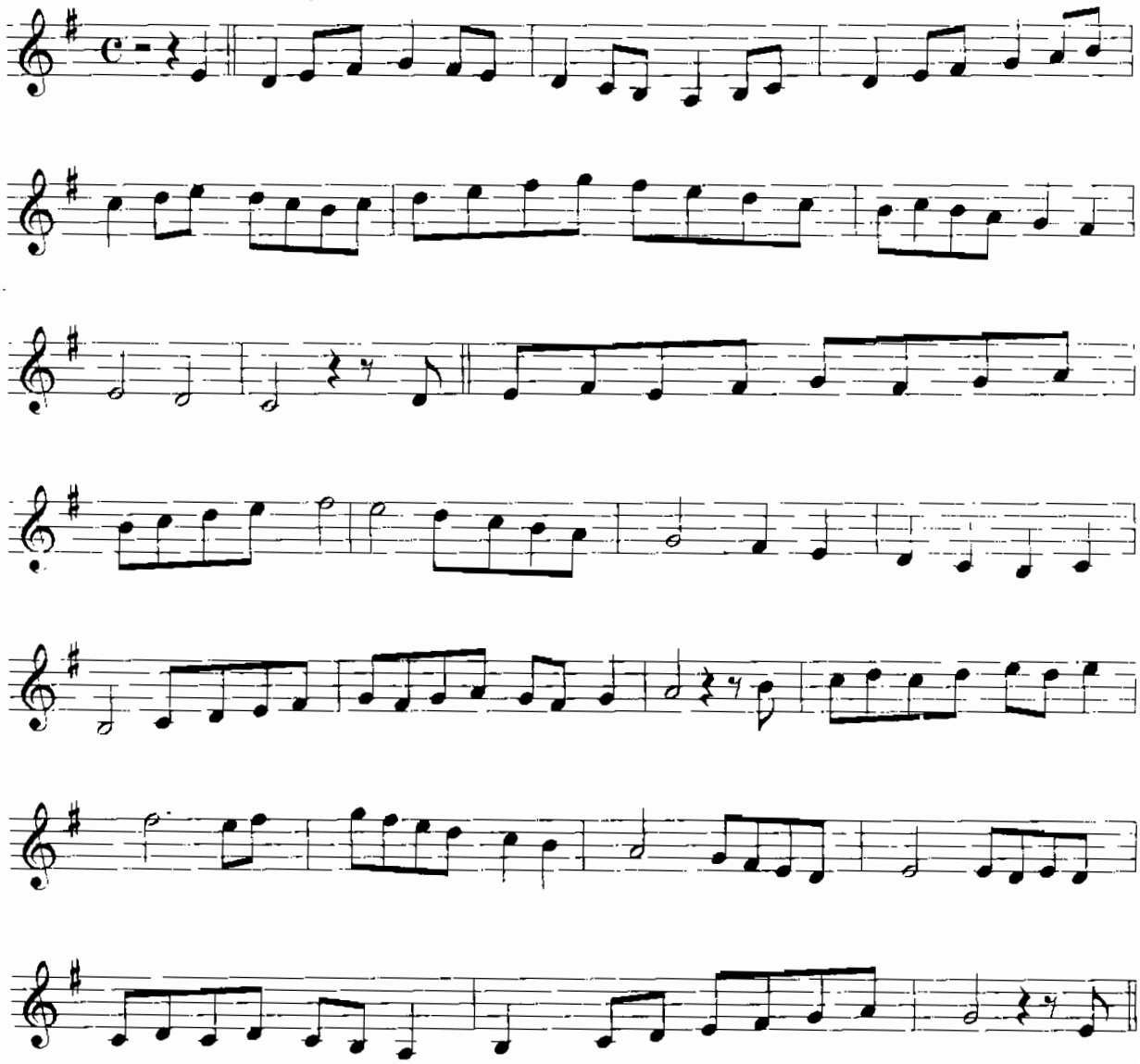
Ví dụ :

- chuyển động liền đi lên

- chuyển động liền đi xuống



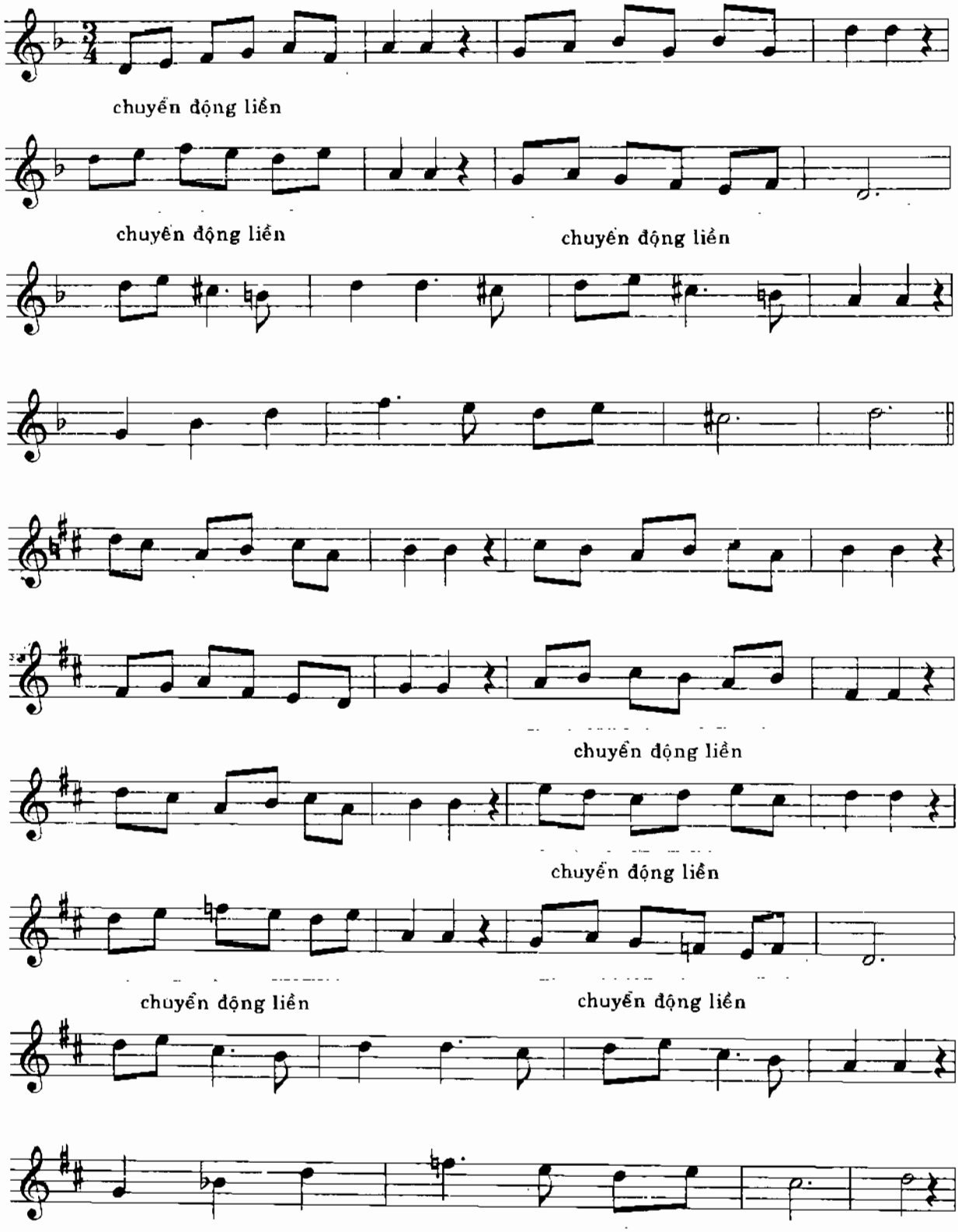
- chuyển động liền kết hợp đi lên và đi xuống



Có nhiều tác phẩm nổi tiếng đã dùng kỹ thuật chuyển động liền để phát triển chủ đề của mình. Ví dụ bài "Back to Soriento" sau đây :

# Back to Soriento

*Nhạc ngoại quốc*



## B. CHUYỂN ĐỘNG CÁCH

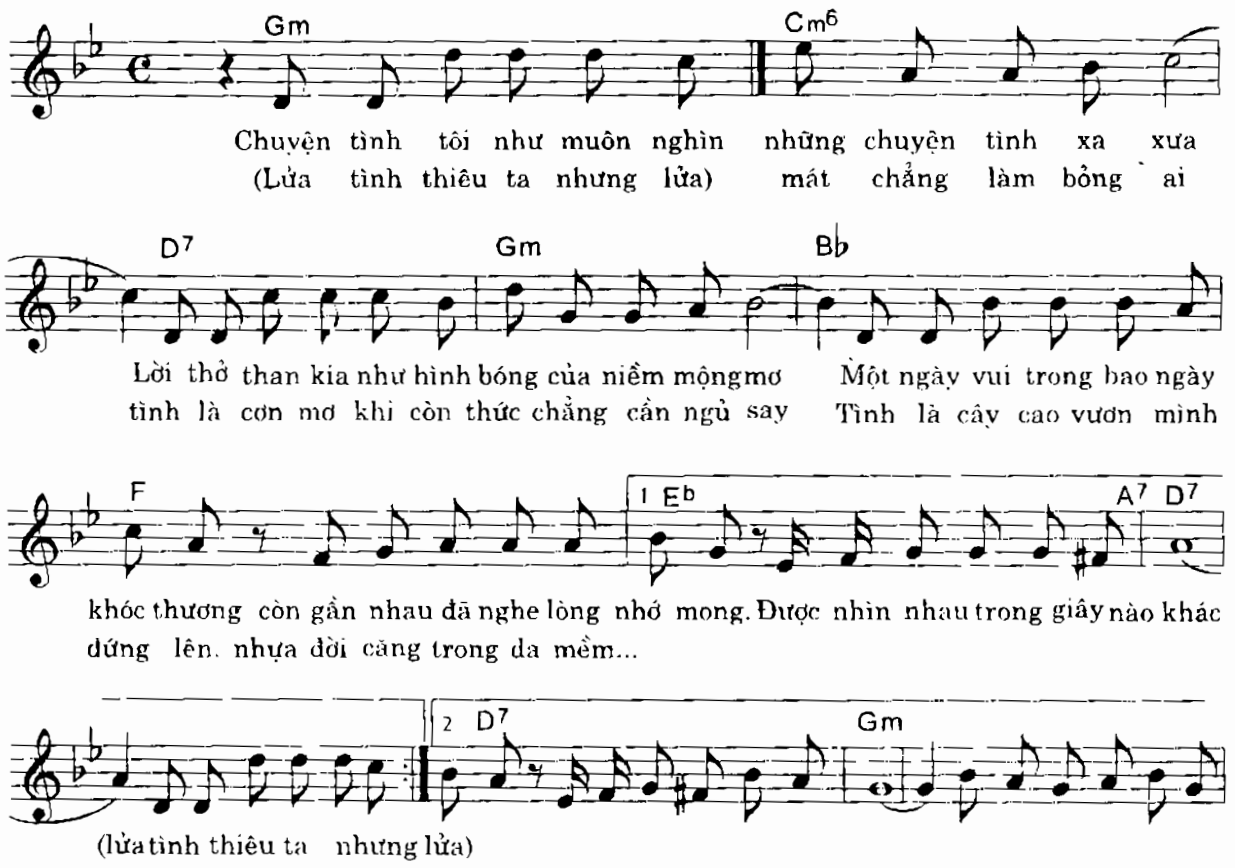
Nếu giai điệu cứ chuyển động liền mãi, người nghe không hứng khởi, xen kẽ chuyển động liền là chuyển động cách. Chuyển động từ âm này đến âm kia trên một quãng ba ta gọi là chuyển động cách.

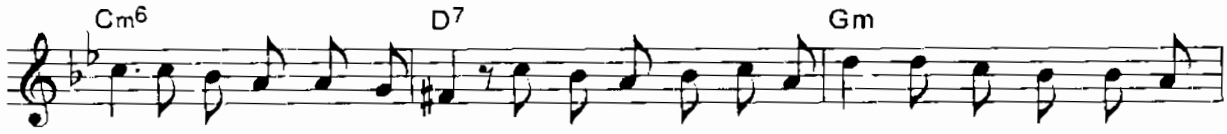
Người ta thường dùng các âm nhảy quãng ba, sáu, bốn, năm, bảy, tám và chín (ít dùng). Cũng có trường hợp nhảy quãng cao hơn, nhưng rất hiếm gặp và khó hát.

Bài sử dụng chuyển động cách rất hay, khá phổ biến trong các bạn trẻ, đó là bài "Histoire d'un Amour".

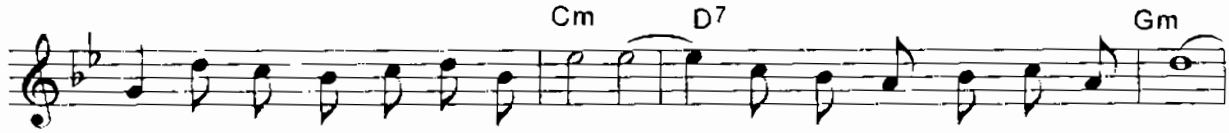
# Histoire d'un Amour

Boléro — Nhạc Nước Ngoài

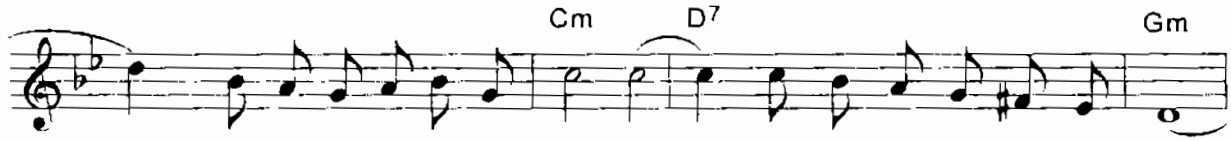




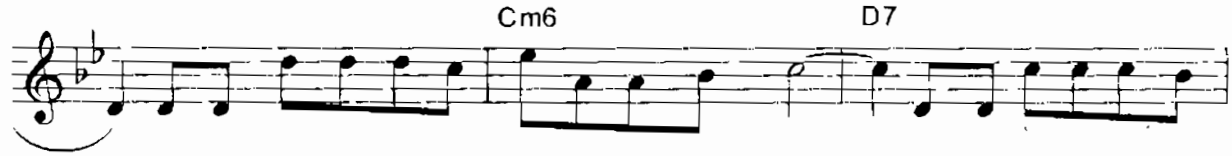

biết có chi đâu những u sầu Thế nhưng lòng nhiều khi đã chết lúc duyên may mới khởi




đầu Với những giờ cuộn trong tình thắm thiết. Phút ly biệt lời chưa đành nói.

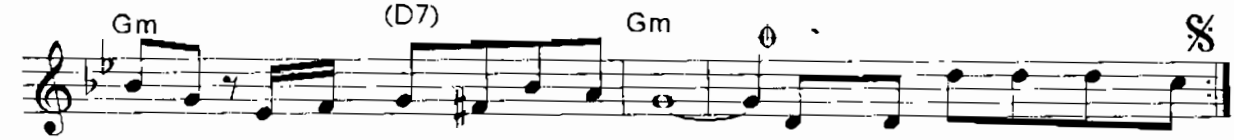



Với những chiều quạnh hiu buồn chất ngất. Sớm nghe tin xôn xao dạt dào.

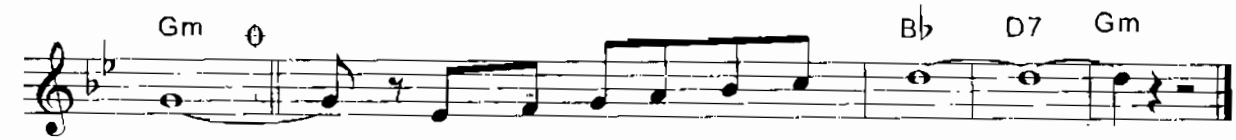



Dù thời gian trôi qua lòng mãi tình sầu chẳng nguôi Đời này ai yêu ai chẳng

có một lần đổi thay lệ tình tuôn như sóng chẳng hết đâu Còn làm cho bao nhiêu người




đớn đau Và thành muôn lời hát ru nhau (Chuyện tình tôi như muôn nghìn)




nhau... Chuyện tình tôi xôn xao trong gió.

# Gửi Gió Cho Mây Ngàn Bay

*Nhạc và lời* : Đoàn Chuẩn và Từ Linh

Slow

C Em Am C A7 Dm

Với bao tà áo xanh đây mùa thu Hoa lá tàn hàng cây đứng hững hờ Lá

Dm7 Am C G7 G6 C C

vàng từng cánh rơi từng cánh Rơi xuống âm thầm trên đất xưa Gửi gió cho mây ngàn

G7 C A7 Dm7 Em F G7 C Am

bay Gửi bướm muôn màu về hoa Gửi thêm ánh trăng màu xanh lá thư về

Asus4 D7 G7 C G7 C A7 Dm7

đây với thu trần gian Gửi gió cho mây ngàn bay Gửi phím tơ đồng tìm

Em F G7 C Am Dsus2 G7 C

duyên Gửi thêm lá thư mầu xanh ái ân về đôi mắt như hồ thu

Am Dm G7 C G7 Em Am

Thấy hối tiếc nhiều thuyền đã sang bờ đường về không lối Dòng đời trôi đã về

F G7 C Am D7

chiều mà lòng mến còn nhiều đập gương xưa tìm bóng Nhưng thôi tiếc mà chi Chim rồi

Em Am Em Am D7 G7

bay anh rồi đi Đường trần quên lối cũ người trần xa cách mãi tình

C G7 C A7 D7

trần khôn hàn gắn thương lòng Gửi gió cho mây ngàn bay Gửi bướm đa tình về

Em F C Am Dsus2 G7 C

hoa Gửi thêm ánh trăng màu xanh lá thư về đây với thu trần gian.

Bài "Gửi gió cho mây ngàn bay" của Đoàn Chuẩn và Từ Linh trên đây là một trong những tác phẩm sử dụng thủ pháp chuyển động cách tiêu biểu của Việt Nam.

Trong tác phẩm giai điệu du dương trữ tình này, dù cho có những bước nhảy quãng lớn (quãng tám, quãng chín), sự mềm mại lả lướt cũng không hề thay đổi.

Chuyển động giai điệu theo các note trong các hợp âm chính của điệu thức tạo ra dòng âm rất êm dịu, mượt mà.

Các note thường cách nhau một quãng ba. (Hợp âm ba trưởng – ba thứ).

Để tránh cho giai điệu quá thuận hoà, nhiều tác giả đã chen kẽ vào các quãng ba là các quãng hai, quãng bảy để bắc cầu nối kết vào các câu. Thỉnh thoảng sử dụng chuyển động liền theo gam nửa cung tạo ra sự căng thẳng, gây chú ý của người nghe. Các quãng bốn, năm, tám, chín vẫn dùng được khi giai điệu đã xuất hiện những quãng nghịch và những âm không ổn định cần giải quyết.

Giọng hát con người thể hiện rất khó khăn hàng loạt âm cách nhau chỉ nửa cung, nhưng với mức bốn, năm note thì không gặp trở ngại gì (cũng có những trường hợp ngoại lệ đối với các giọng ca tầm cỡ quốc tế).

Chúng ta cùng nghiên cứu bài "Sài Gòn" của Y Vân và bài 'The Sound of Silence" nhạc ngoại quốc để so sánh cách vận dụng các kỹ thuật đã trình bày vào thực tế sáng tác của từng nhạc sỹ.

Trong bài "Sài Gòn" có bốn note : Mi – Fa – Fa♯ – Sol cách nhau nửa cung (tứ liên âm) nhưng vì giai điệu đang cuộn đi nên rất dễ hát.

Ba note lấy đà : Do, Mi, Sol là một hợp âm Do Trưởng hoàn chỉnh, các âm đều cách nhau một quãng ba. Vào phách mạnh bằng note La, nhưng các note khởi đầu đã "giới thiệu bản thân" quá đầy đủ, cộng thêm note kết là note Do, ta không thể lầm lẫn bài hát là giọng La thứ song song được.

Hợp âm đầu tiên tốt nhất là hợp âm Do sáu, vì từ đó chuyển sang hợp âm Fa trưởng nghe hay hơn (giải quyết hợp âm nghịch bằng hợp âm thuận).

Chúng ta chẳng cần ngần ngại khi đặt hợp âm khởi đầu là hợp âm nghịch nếu giai điệu có những âm thích hợp.

# Sài gòn

Chachacha — Y Vân

C A7 Dm

Dừng chân trên bến khi chiều nắng chưa phai Từ xa thấp
(Ngựa xe như) nước trên đường vẫn qua mau Người ra thăm
(Một tình yêu) mến ghi lời hát câu ca Để lòng thường

G7 C F A7

thoáng muôn tà áo tung bay nếp sống vui tươi nối chân nhau đến nơi
bến cầu chào nói xôn xao Phố xá thênh thang đón chân tôi đến chung
nhớ bao ngày vắng nơi xa Sống mãi trong tôi bóng hôm nay sẽ không

Dm G7 C G6 C

đây Sài gòn đẹp lắm Sài gòn ơi Sài gòn ơi (Ngựa xe như)
vui Sài gòn đẹp lắm Sài gòn ơi Ssài gòn ơi
phai Sài gòn đẹp lắm Sài gòn ơi Sài gòn ơi

C 2 F Dm7 G

ơi. (Ngựa xa như..) ơi là là là là là là là là

Dm Am7 Dsus2 G Am

là là Tiếng cười cùng gió chan hòa niềm vui say sưa. la là là

Dm7 G Dm G7

là là la là là la là Ôi đẹp đẹp quá đẹp quá tràn bao ý

C 3 C G6

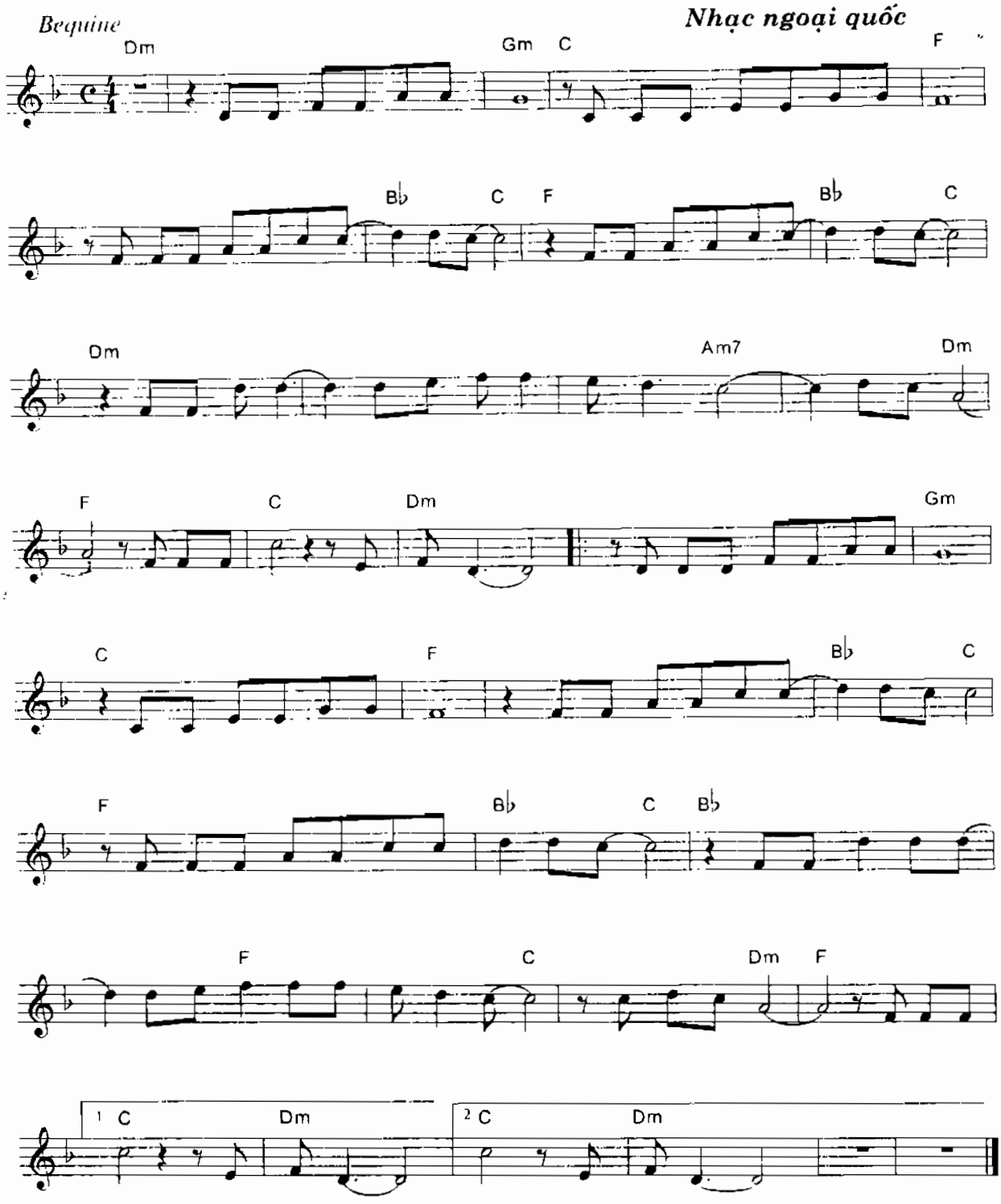
thơ. (Một tình yêu...) Ơi Sài Gòn đẹp lắm, Sài Gòn ơi, Sài Gòn

C G6 C

ơi. Sài Gòn đẹp lắm, Sài Gòn ơi Sài Gòn ơi.

# The Sound of Silence

*Nhạc ngoại quốc*



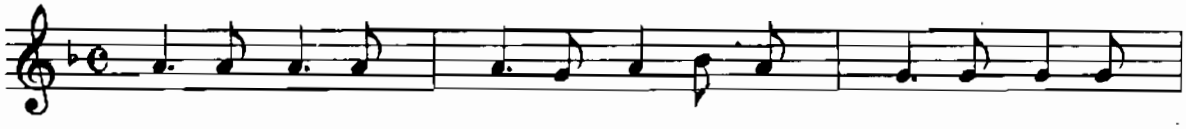
## C. CHUYỂN ĐỘNG ĐỀU - ĐI LÊN - ĐI XUỐNG

Giai điệu cứ chuyển động đều đều, thỉnh thoảng gợn vài note thấp hơn hoặc cao hơn một chút nhưng tính chất "ngang bằng" vẫn nổi bật, ta gọi đó là chuyển động đều (xem bài "Seasons in the sun").

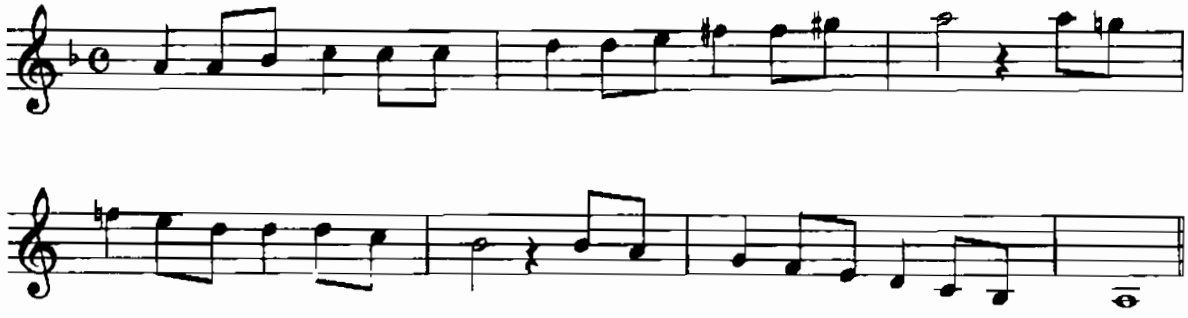
Chủ đề chuyển động đều khi khai triển để hấp dẫn người nghe nhiều tác giả đã áp dụng kỹ thuật nâng mặt bằng của chủ đề lên một quãng bốn, quãng năm hoặc quãng tám. Trường hợp âm của chủ đề đã cao thì làm ngược lại, hạ quãng xuống đến giới hạn thấp nhất.

Các quãng dùng để nâng không nhất thiết là một quãng cố định nào, nhưng các quãng đúng thường dễ nghe hơn.

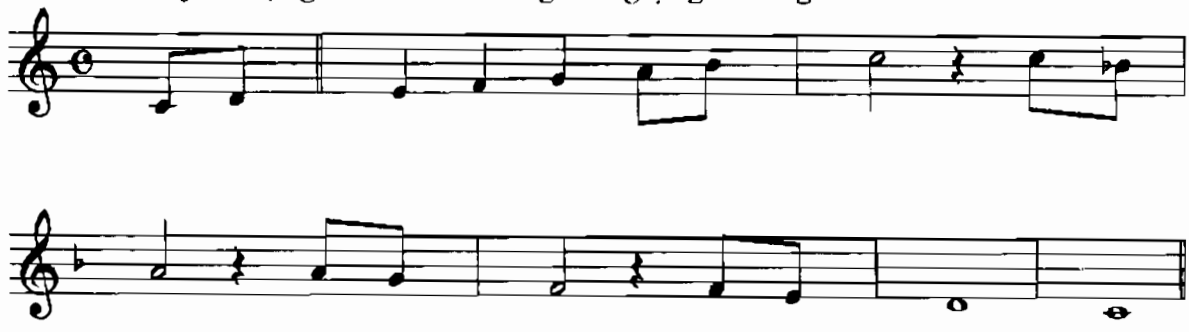
Kết hợp với chuyển động đều là chuyển động đi lên, đi xuống, tạo ra sự xô đẩy, níu kéo của các note trong giai điệu, vì chúng đều bị các âm ổn định chi phối và nổi trội hơn hết vẫn là âm chủ (bậc I) thống soái của toàn tác phẩm. Ví dụ về chuyển động đều :



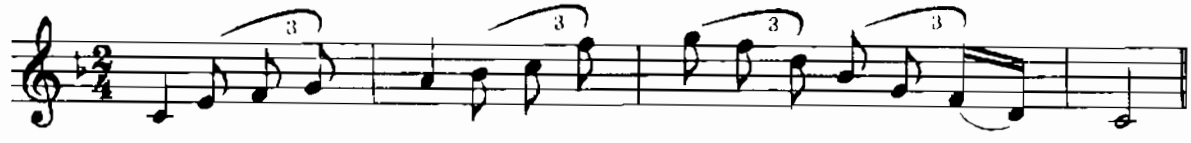
- Chuyển động đi lên và xuống của giọng thứ :



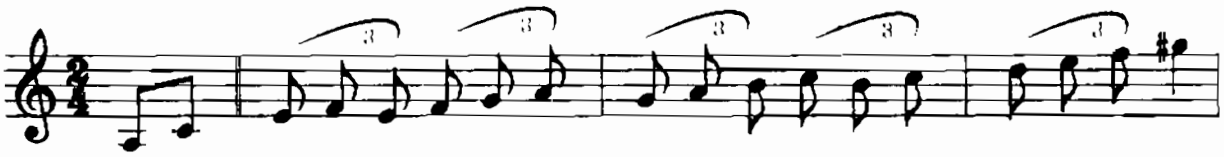
- Chuyển động đi lên và xuống của giọng trưởng :



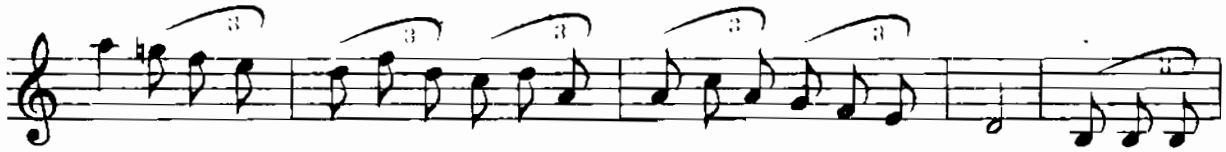
- Giai điệu chuyển động đi lên và xuống không nhất thiết phải liền bậc :



- Chuyển động đi lên chợt có vài note chùng xuống rồi tiếp tục đi lên thì ta vẫn gọi giai điệu đó là chuyển động đi lên :



Và khi giai điệu đi xuống vẫn áp dụng như cách gọi trên, giai điệu đi xuống :



Do sự chuyển động của giai điệu đã phát sinh những dấu hóa bất thường, bởi khi đi lên các note bị hút lên, đối với giọng trưởng vẫn giữ nguyên vì khoảng cách âm bậc VII phải nâng lên nửa cung, tăng cường sức hút về chủ âm. Ta nhận thấy rằng điệu thứ giai điệu sau khi nâng lên hai bậc VI, VII có màu sắc tựa như điệu trưởng.

Khi giai điệu chuyển động đi xuống, đối với giọng thứ việc nâng lên không còn cần thiết nữa nên các note trở lại vị trí cũ nhưng ở giọng trưởng thì bậc VI và bậc VII lại hạ xuống nửa cung hình thành điệu trưởng giai điệu, có màu sắc điệu thứ khá rõ.

Nền tảng của âm nhạc là sự chuyển động. Nếu không có chuyển động thì không có âm nhạc.

Không chỉ giai điệu mới chuyển động mà tiết tấu – tiết nhịp cũng phải vận động không ngừng.

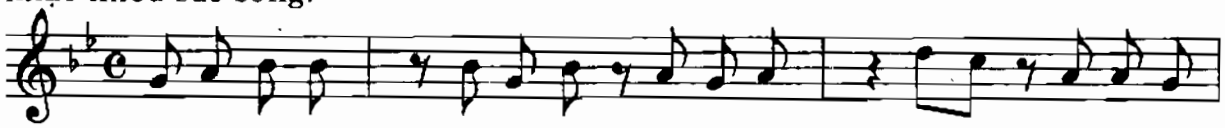
## D. CHUYỂN ĐỘNG RỜI

Chuyển động của giai điệu bị ngắt quãng liên tục bởi những dấu lặng được gọi là chuyển động rời.

Số lượng dấu lặng chen kẽ giữa các note càng nhiều (trường độ nhỏ) thì giai điệu như giật nảy lên vì tính chất căng thẳng rộn rã của nó.

Trường độ các dấu lặng càng lớn giai điệu càng rời rạc nặng nề.

Bài hát dùng nhiều đảo phách, dấu lặng thì giai điệu trở thành phụ thuộc vào tiết tấu rất nhiều, nếu tách rời tiết tấu ra, giai điệu sẽ trở nên mờ nhạt thiếu sức sống.



- Sử dụng dấu lặng trường độ lớn (trích "Hát với chú ve con") :

# Hát Với Chú Ve Con

*Thanh Tùng*

Swing

Bb6 C7sus4 F Gm

Một hôm mây trắng bỗng nhớ tiếng hát em Mây lang thang

Gm7 Cm C7 F7 Bb6

hoài để bầu trời thêm vắng. Một hôm con nắng

C7sus4 FGm Gm7 C7

bỗng nhớ tiếng hát em, nắng bâng khuâng hoài tựa chưa muốn quên.

F Gm C7 F9

Đừng mang trong lời ca những nỗi ưu
Đời cho ta lời ca, hát để yêu

Bb Gm C7 F Dm

phiền, và đừng mang cho tình yêu những tiếng ca buồn (này) chú
người, và người cho ta lời ca hát để yêu đời thiết

Gm Bb F7 Bb6 F9

ve bé con
tha đó em Giọt mưa rơi trong đất chiếc lá bỗng xanh

Dm7 Gm7 Bb F Bb6

hóa chú ve nhỏ để ngày ngày ca hát Tình yêu trong sáng

C7sus4 F Gm Eb C7 F7sus4 Bb

cũng sẽ đến với em Hỡi chú ve nhỏ ngày đêm hát ca.

Nhạc sĩ Thanh Tùng khởi đầu bài "Hát với chú ve con" hơi rời rạc nhưng sau đó giai điệu bỗng gấp rút lên nhờ những móc đơn và dấu lặng đơn :

- Nhờ dùng những note có trường độ lớn, giai điệu cuối câu trở nên dịu hơn :

Bất luận nhận xét nào về tác phẩm âm nhạc đều là chủ quan không trọn vẹn. Do đó, bạn đọc cũng cần rõ là những cách phân chia trong sách này thành từng chương, bài, mục chỉ nhằm hệ thống kiến thức cho dễ nhớ chứ không hề có ý đồ áp đặt. Thuật ngữ âm nhạc giữa hai miền Nam – Bắc vẫn chưa hoàn toàn thống nhất. Cách sử dụng các danh từ chuyên môn đã gây ra khá nhiều tranh cãi trong những người "làm nghề âm nhạc" nên tất cả chỉ là tương đối.

Tiêu biểu nhất trong kỹ thuật chuyển động rời là bài "Nhạc Rừng" của Hoàng Việt đã giới thiệu ở những bài trước.

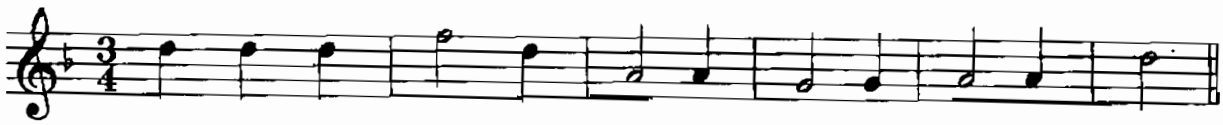
## BÀI BỐN MƯƠI BA

# BÈ PHỤ – ĐA BÈ

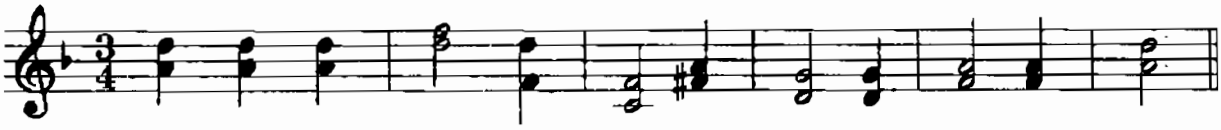
Ca khúc viết cho người hát thường chỉ có một bè (một luồng giai điệu).

Để dễ phân biệt, chúng ta cùng xem ví dụ :

- Giai điệu một bè (bè chính) :

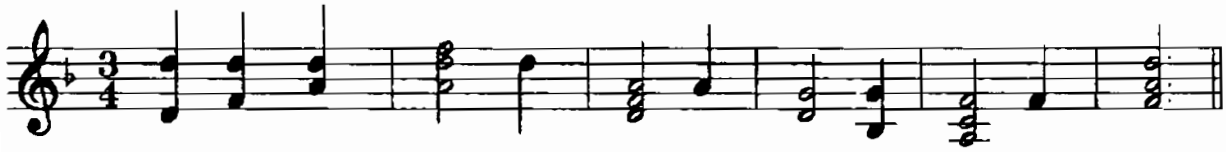


- Giai điệu hai bè (thêm bè phụ bên dưới) :



- Có thể thêm bè phụ, nhưng note bè chính bao giờ cũng cao nhất :

- Các bè phụ không cần liên tục, có thể tăng giảm số bè phụ :



## A. BÈ PHỤ

Người ta dùng bè phụ để làm gì ?

Khi ca sĩ hát đến đoạn điệp khúc, để tăng khả năng diễn cảm, một số tác giả viết thêm bè phụ cho giọng hát thứ hai, hát phụ họa cùng lúc với ca sĩ nhưng cao độ thấp hơn, thông thường thấp hơn giai điệu chính một quãng ba (quãng thuận). Tuy nhiên những quãng thuận – nghịch còn lại đều được dùng đến nhưng ít hơn.

Cách hát vừa nêu trên gọi là hát bè.

Không giới hạn số người hát bè với ca sĩ (bè chính), song nếu số lượng quá đông sẽ trở thành hát hợp xướng (!.)

Bè phụ là hòa âm đơn giản của giai điệu, nó trang trí cho bè chính đẹp hơn. Khi biểu diễn, có thể dùng hoặc cắt bỏ hoàn toàn.

Các note bè dưới cách bè trên một quãng ba (bao gồm ba trưởng và ba thứ) thực hành trên Guitar và Organ đều khá dễ dàng.

Khi độc tấu (solo) hoặc đệm hát đến lúc vào điệp khúc nếu tác giả có viết thêm bè phụ ta nên cố gắng thể hiện luôn, vì nó giúp cho giai điệu chính tăng thêm sức hấp dẫn rất lớn.

Ví dụ bài "Như có Bác Hồ" của nhạc sĩ Phạm Tuyên sau đây.

# Như Có Bác Hồ

*Hành khúc* — *Phạm Tuyên*

G D7

Như có bác Hồ trong ngày vui đại thắng lời bác như đã thành chiến

G C E7 Em7 Am7

thắng huy hoàng. Ba mươi năm đấu tranh dành trọn vẹn non sông Ba mươi năm dân

D7 G Cmaj7 G Cmaj7

chủ cộng hòa kháng chiến đã thành công. Việt Nam Hồ Chí Minh Việt Nam

D7 G Cmaj7 G D7 G

Hồ Chí Minh Việt Nam Hồ Chí Minh. Việt Nam Hồ Chí Minh.

Bè phụ còn giúp ta khẳng định phần nào hợp âm nhạc sĩ đã chọn trong đoạn nhạc đó.

| | ① | ② | ③ | ④ | ⑤ | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Ví dụ giai điệu có những note : | Ré | Ré | Ré | Ré | Ré | (quãng một đúng) |
| Nhưng những note ở bè phụ là : | La | Si♭ | Sol | Do | Fa | |

Ở bộ khóa có một dấu giáng, bài hát giọng thứ,Ré là chủ âm vậy thì hai note: Ré – La không thể đặt hợp âm nào khác ngoài Ré thứ (Ré, Fa, La). Tiếp đến là cặp note: Ré – Si♭. cả hai hợp âm Si giáng trưởng và Sol thứ đều có, vậy ta nên chọn hợp âm nào. Nếu quan sát cặp note thứ ba ta thấy là Ré – Sol. Giả sử chọn Sol thứ đệm cho Ré – Si♭ sau đó đến Ré – Sol thì phải giữ nguyên. Ngược lại, nếu chọn Si giáng trưởng để đệm cho Ré – Si♭ thì đến Ré – Sol ta sẽ chuyển sang Sol thứ rồi tiếp theo là Ré7 (Ré – Do) và Ré thứ (Ré – Fa).

Cặp note thứ năm vẫn dùng được Si giáng trưởng nếu giai điệu còn tiếp tục chuyển động .

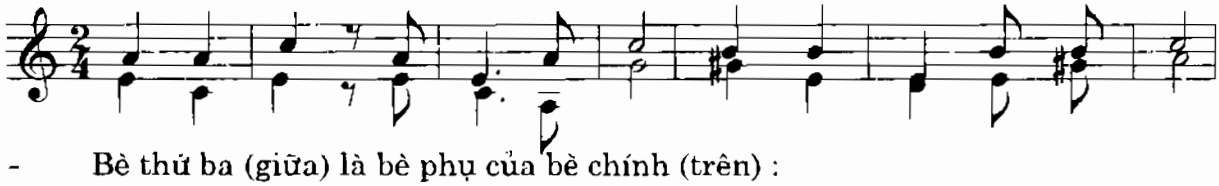
## B. ĐA BÈ

Trường hợp tác phẩm có hai bè nhưng đuôi các note lại quay về hai hướng khác nhau thì đó là giai điệu kép.

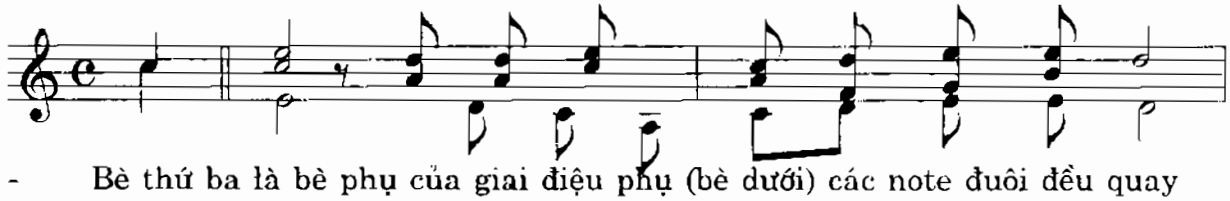
Cả hai bè trong giai điệu kép vẫn phải có một bè chính và một bè phụ, trong trường hợp xuất hiện thêm bè thứ ba (bè giữa) thì đuôi các note của nó sẽ quay về hướng nào ?

Điều này tùy thuộc vào nhà soạn nhạc.

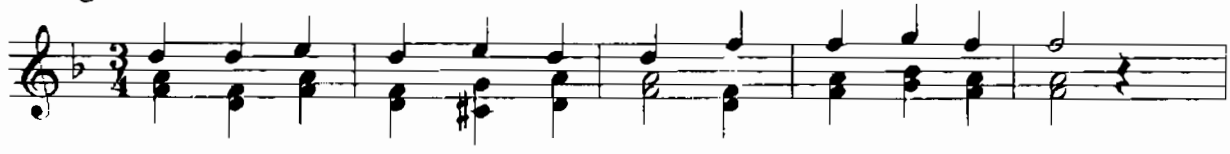
Nếu tác giả viết bè thứ ba (giữa) là bè phụ của giai điệu chính (bè trên) thì đuôi các note của nó sẽ quay lên trên. Ví dụ giai điệu kép :



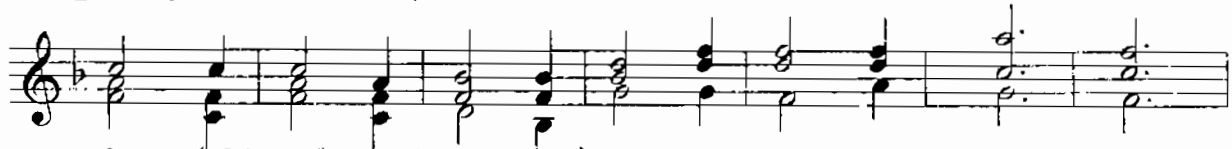
- Bè thứ ba (giữa) là bè phụ của bè chính (trên) :



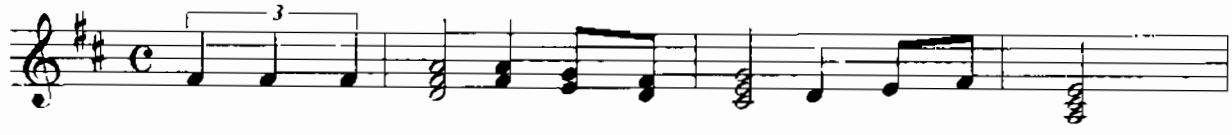
- Bè thứ ba là bè phụ của giai điệu phụ (bè dưới) các note đuôi đều quay xuống :



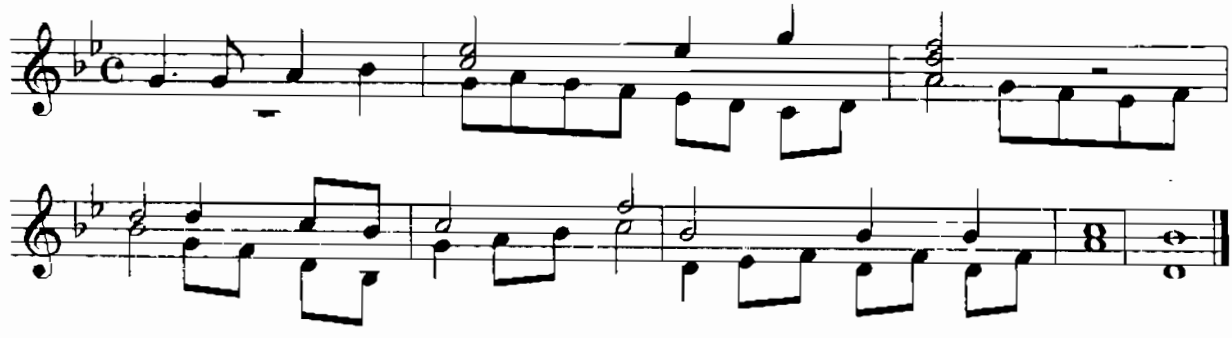
- Bè phụ (giữa) có thể thay đổi vị trí của mình để chuyển sang làm bè phụ cho giai điệu khác.(bè khác) :



- Sự xuất hiện của các bè không cần liên tục :



- Trường độ các note trong bè có thể không giống nhau :



## C. ĐẢO BÈ

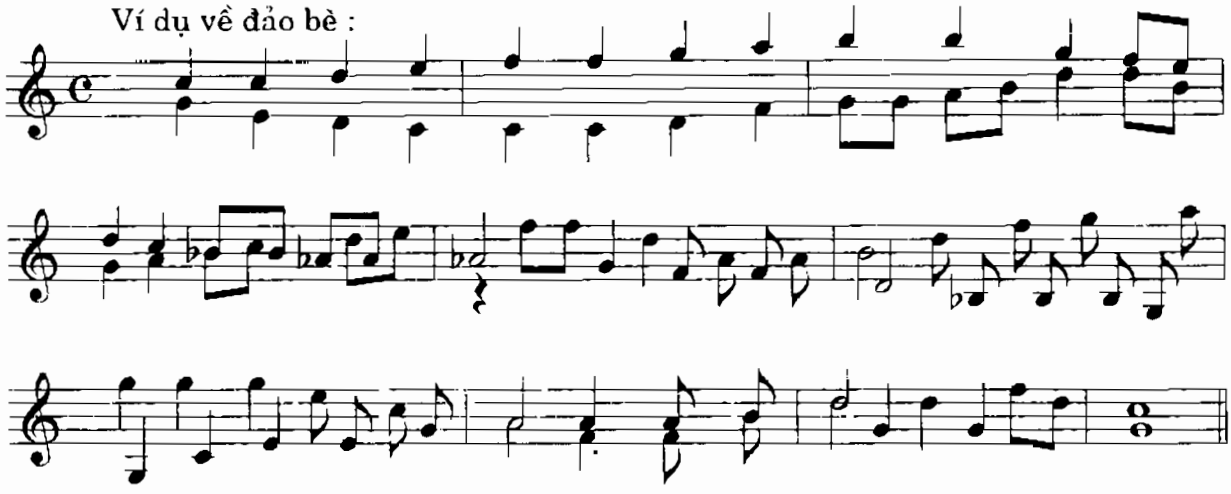
Giai điệu trong quá trình chuyển động vẫn có xảy ra trường hợp bè trên đi xuống (1) thành bè dưới, và bè dưới đi lên thành bè trên.

Lúc này bè dưới (3) bỗng trở thành bè chính và các bè trên (1 và 2 đều là bè phụ.) Những tình huống nêu trên không hiếm xảy ra ở các tác phẩm khí nhạc và thanh nhạc đỉnh cao.

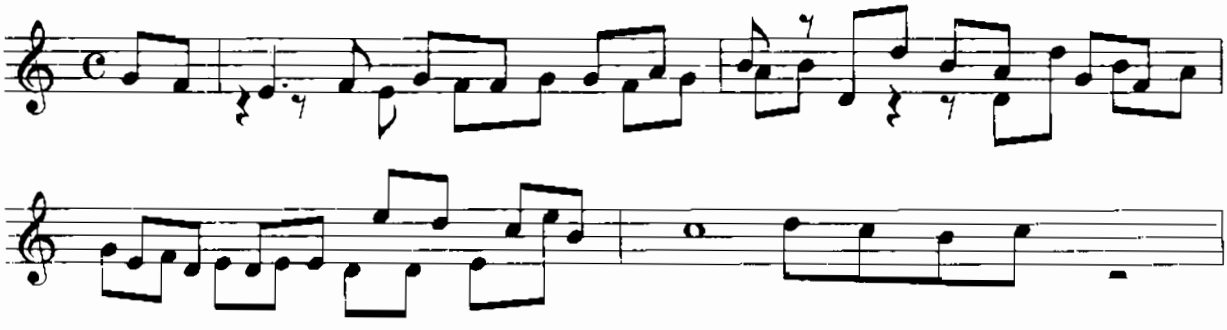
## D. BÈ ĐUỔI

Thủ pháp rượt đuổi trong âm nhạc có thể viết trên nhiều bè, nhưng thông dụng nhất vẫn là hai bè chính đuổi nhau. Khoảng cách và tốc độ tùy thuộc phong cách sáng tác đặc thù của từng tác giả.

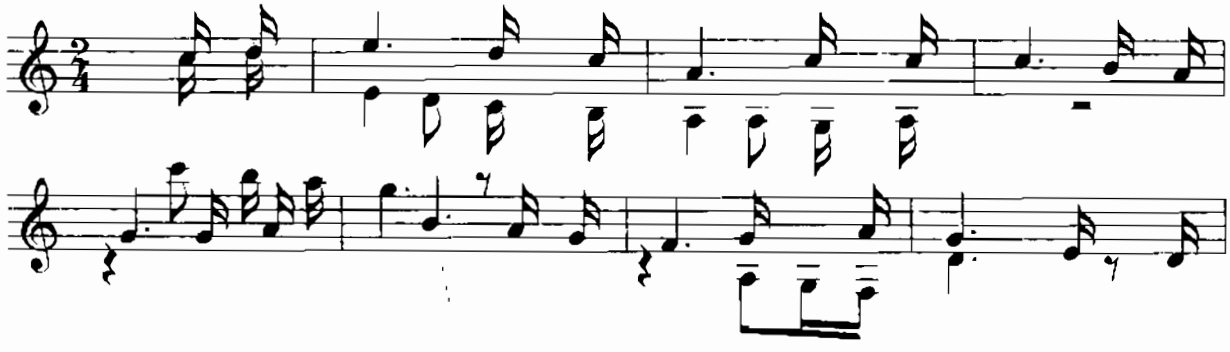
Ví dụ về đảo bè :



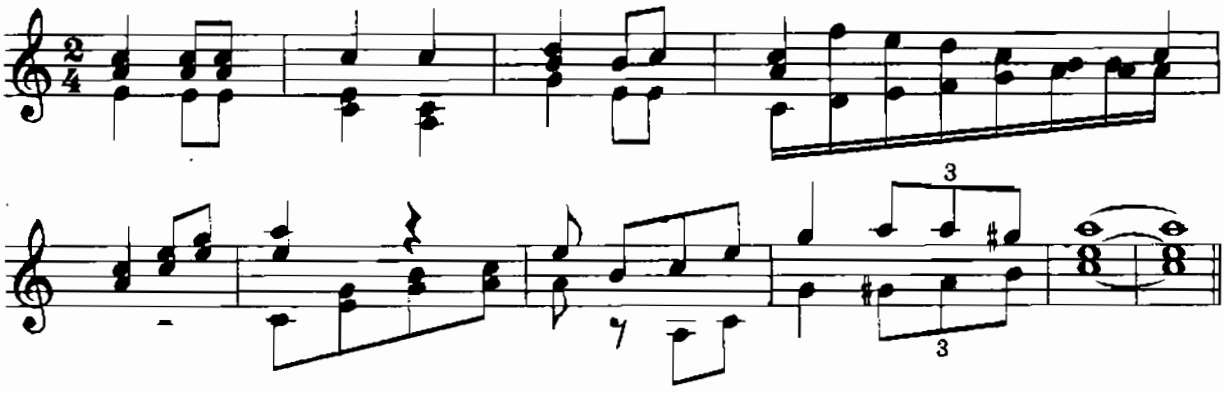
Hai bè đuổi nhau :



Hai bè đuổi nhau, khoảng cách rộng, giai điệu khác nhau :



Có thể dùng ba bè cho các cuộc rượt đuổi :



## E. CHUYỂN ĐỘNG NGHỊCH CỦA ĐA BÈ

Khi hai bè có chuyển động ngược chiều với nhau thì gọi là chuyển động nghịch. Các thủ pháp nhắc lại, đối thoại vẫn thường được dùng trong các giai điệu trên và dưới.

Một ca khúc có lời hát vẫn có thể soạn lại cho nhạc cụ độc tấu.

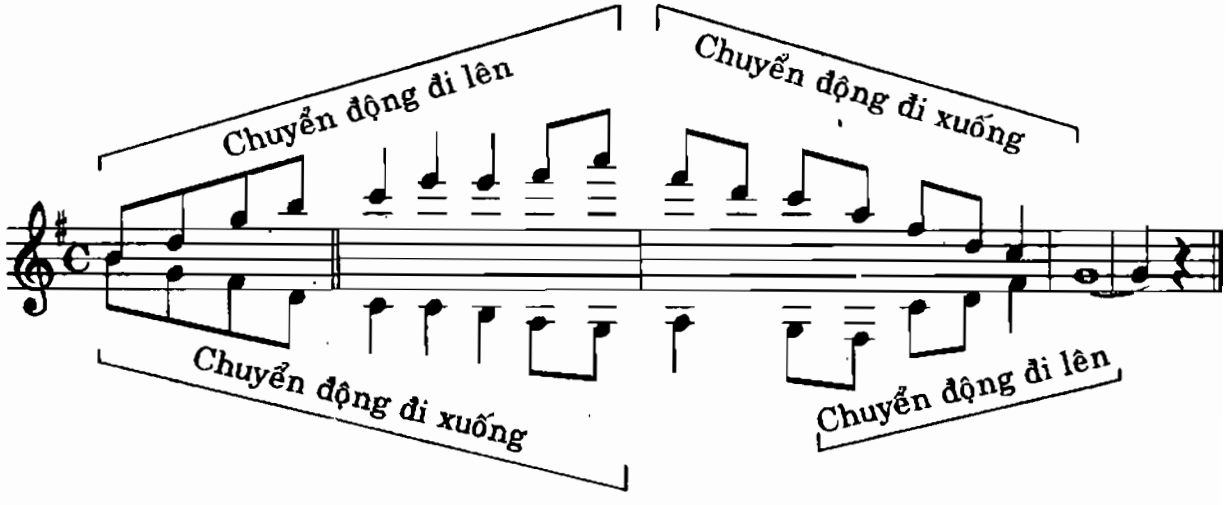
Nếu chỉ đàn suông một bè thì chẳng khác gì xướng bằng đàn, không chút thú vị.

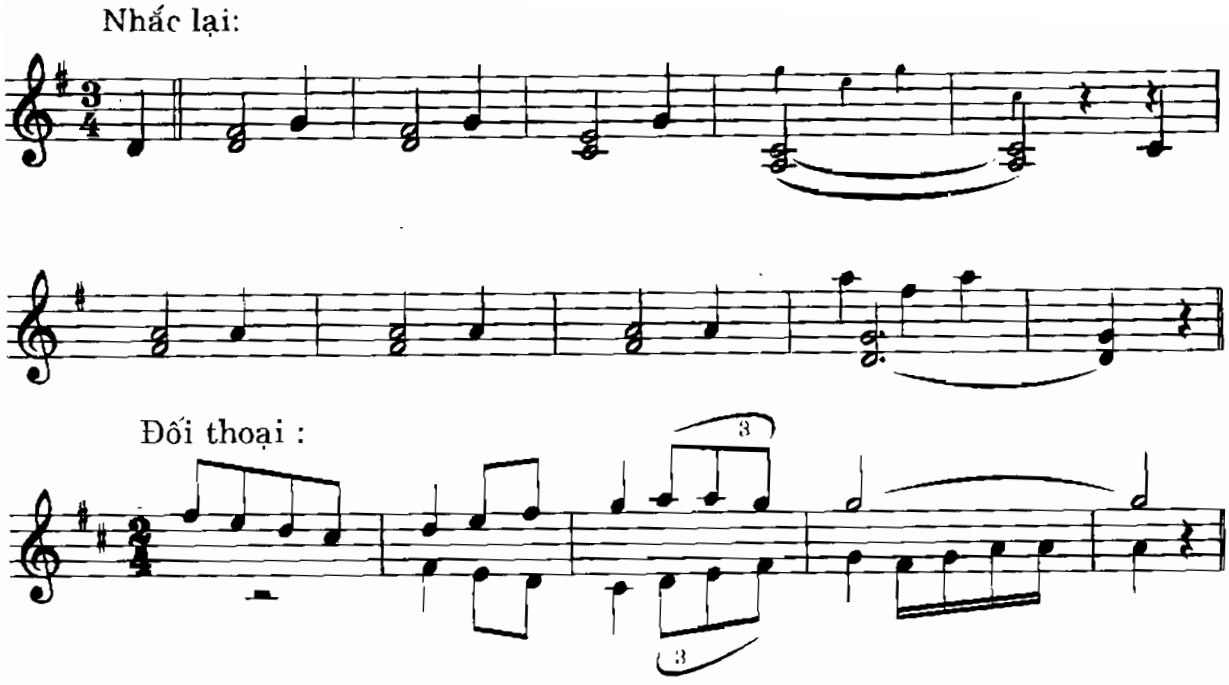
Tăng cường thêm bè phụ tức là tăng thêm mật độ âm thanh, tạo ra những hiệu quả hòa âm mới.

Do đó, cùng một bài hát có người soạn độc tấu nghe rất hay và cũng có người soạn nghe rất dở.

Có nhiều yếu tố để soạn ra một tác phẩm âm nhạc hay, nhưng yếu tố quan trọng nhất là tài năng. Nếu kiến thức bạn còn kém thì chỉ việc cố gắng học sẽ giỏi. Chưa có kinh nghiệm thì cứ làm đi, bạn sẽ có kinh nghiệm, còn tài năng, đó là điều không thể muốn có là được.

Ví dụ về chuyển động nghịch :






## BÀI BỐN MƯƠI BỐN

# KHÚC DẠO

### A. DẠO ĐẦU

Có những bài hát những âm khởi đầu không có trong hợp âm chủ nên người hát rất khó bắt giọng (ton). Ví dụ như bài hát "Chiếc lá cuối cùng" của Tuấn Khanh và "La Cumpasitar". Nhạc nước ngoài đều khởi đầu bằng hợp âm bậc V (Mi bảy).

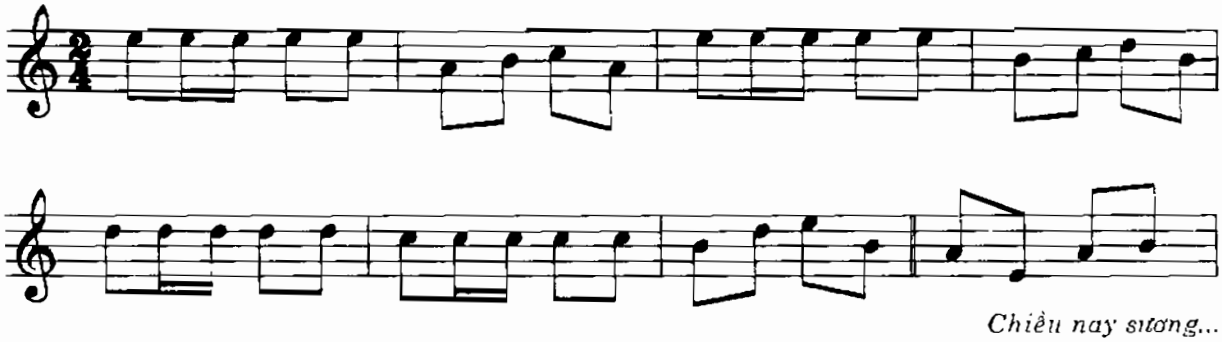
Để cho người hát dễ dàng bắt giọng người ta trích trong giai điệu chính một vài câu tiêu biểu đàn lên trước, giới thiệu chủ đề chính và tiết tấu, lúc ấy như đã có đà, người hát chỉ việc hát theo, không thể sai được, trừ phi người đó chưa tập hát lần nào.

Câu đàn bắt giọng ấy gọi là nhạc dạo.

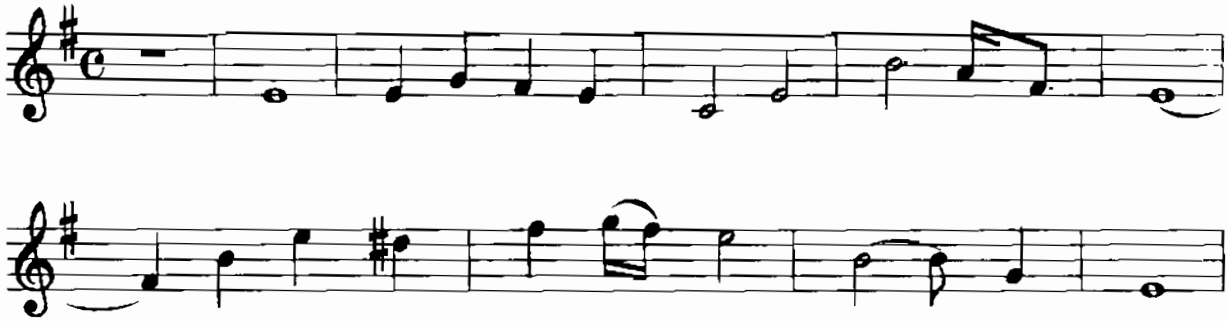
Nhạc dạo không giới hạn trong một câu, có thể phát triển thành nhiều câu. Một số tác giả soạn cho ca khúc của mình khúc dạo riêng, lúc này đàn khúc dạo không còn là ngẫu hứng trích đoạn nữa. Nó buộc người chơi đàn phải thể hiện trọn vẹn khúc dạo đúng như giai điệu và tiết tấu do nhạc sĩ soạn ra, vì bây giờ khúc dạo đã trở thành một trong những phần chính của tác phẩm.

Rất may là hầu hết các ca khúc đang thịnh hành đều không có khúc nhạc dạo mẫu vì thế các tay đàn có thể sáng tạo ngẫu hứng tùy thích khi đệm hát.

Tuy nhiên, mọi sự trói buộc về sự thể hiện đều có cái hay và dở của nó. Có những khúc dạo mẫu rất hay và nổi tiếng, ví dụ khúc dạo đầu cho bài "Dừng bước giang hồ" của Hoàng Trọng :




Khúc dạo của bài "PaPa" là một câu gồm có mười ô nhịp :



Số lượng note và ô nhịp trong khúc dạo không hạn chế, nhưng người ta thường viết chỉ một câu (từ 4 đến 10 ô nhịp).

Những khúc nhạc dạo dài hơn trong thể loại ca khúc rất ít gặp.

## B. DẠO GIỮA – DẠO NỐI

Ngoài khúc nhạc dạo đầu nhiều tác phẩm âm nhạc còn có khúc nhạc dạo giữa hay còn gọi là dạo nối.

Công năng của khúc dạo giữa là :

1/ Tăng thêm số ô nhịp cho đủ thời lượng qui định (ca từ quá ngắn).

2/ Lấp chỗ trống ở những note có trường độ quá dài (đảm nhiệm bè phụ).

3/ Chen vào giữa hai đoạn cho dễ chuyển giọng (bài hát có nhiều giọng).

4/ Trang trí cho giai điệu thêm đẹp (solo).

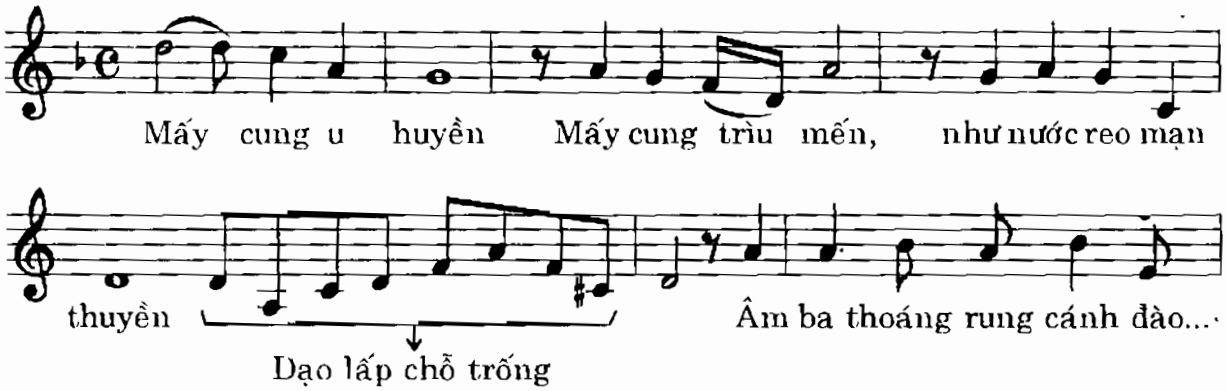
5/ Bù khuyết những note trong giai điệu chính không có.

## C. DẠO KẾT

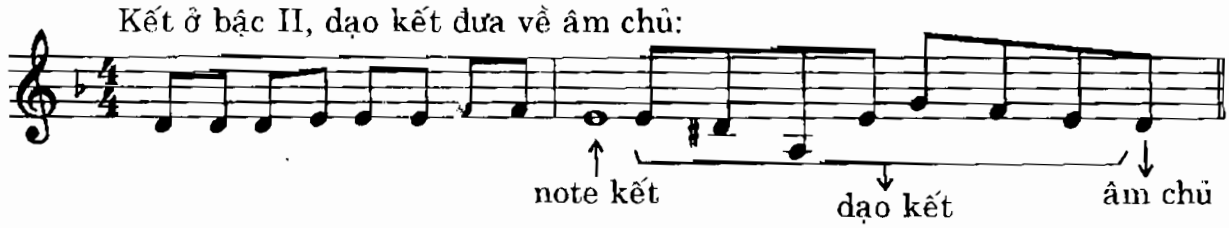
Khi bài hát kết thúc bằng một âm không ổn định (bậc II, bậc IV) giai điệu cần phải giải quyết, không thể treo lơ lửng mãi vì đã hồi tấu lần 2.

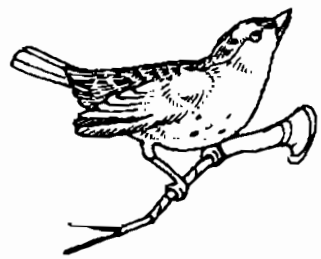
Lúc ấy khúc dạo kết xuất hiện nối thêm vào giai điệu chính, tiếp tục diễn tấu đưa về âm bậc I theo trình tự hòa âm đã định sẵn.

Một số ví dụ về dạo giữa, dạo nối và dạo kết:




Kết ở bậc II, dạo kết đưa về âm chủ:



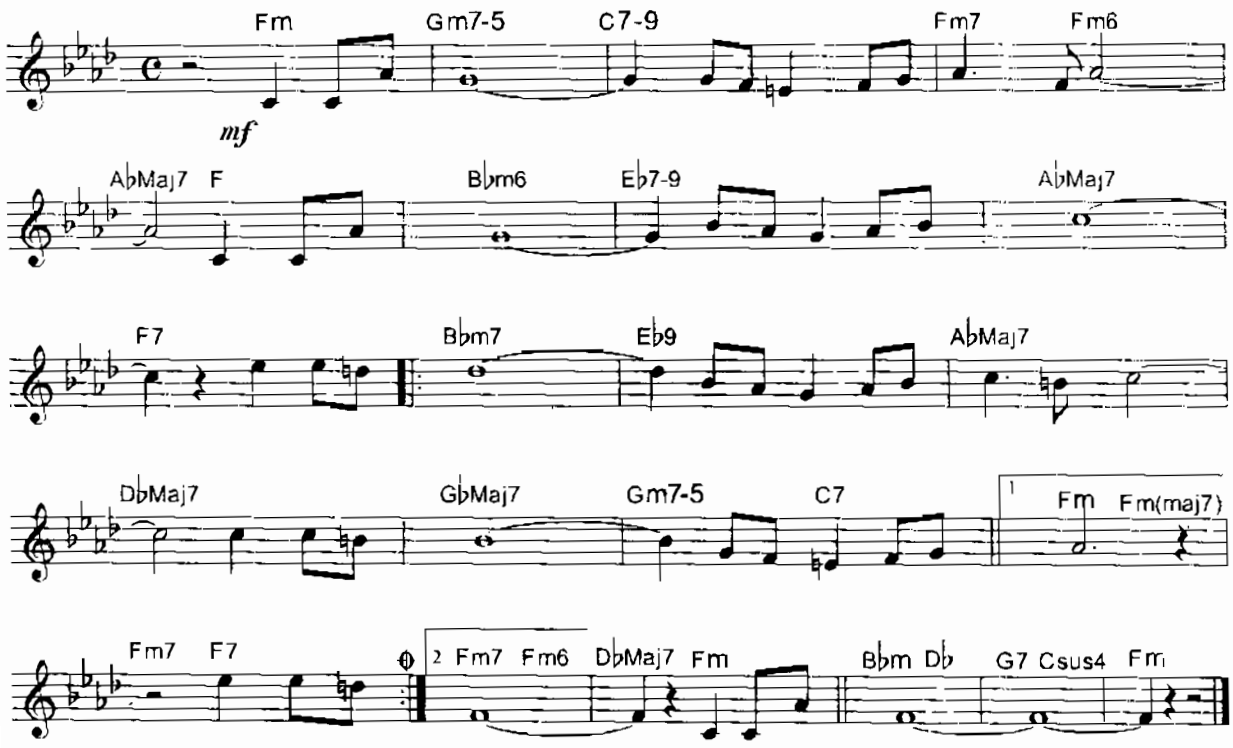
# PHẦN VII

# NHỮNG TÁC PHẨM NƯỚC NGOÀI

## THÍCH HỢP VỚI GUITAR VÀ ORGAN

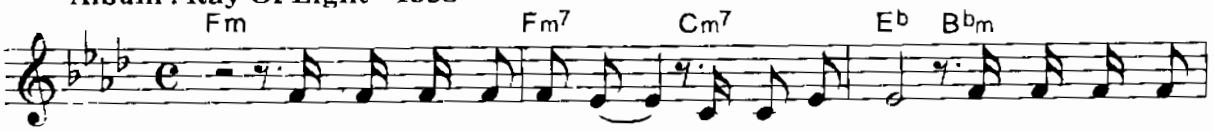
### Có Một Khoảnh Khắc

Moderato — *A. Daxepin*



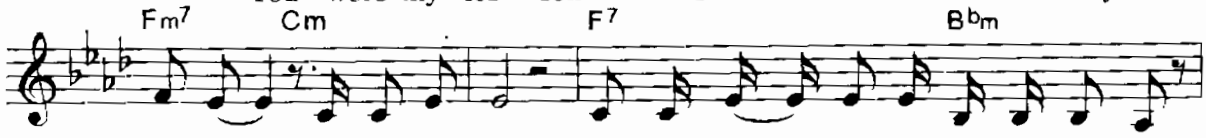
# The Power of Good-bye

**Album : Ray Of Light - 1998** **MADONNA**



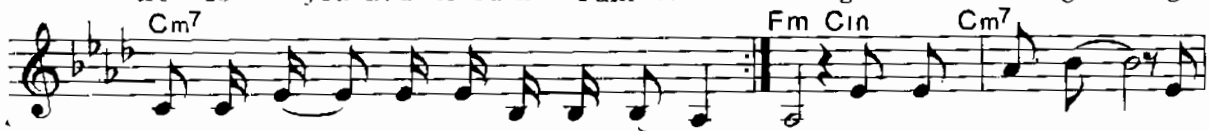

Your heart is not o - pen so I must go. The spell has been

You were my les - son I had to learn I was your



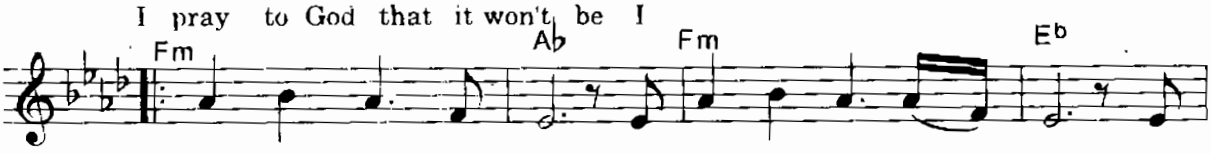

bro - ken? I loved you so Free - dom comes when you learn to let go

tre - ss you had to burn Pain is warn - ning that some thing's wrong

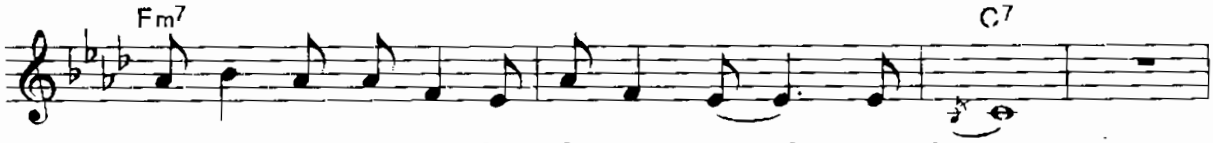



Crea - tion comes when you learn to say no Walk a-way..... There's

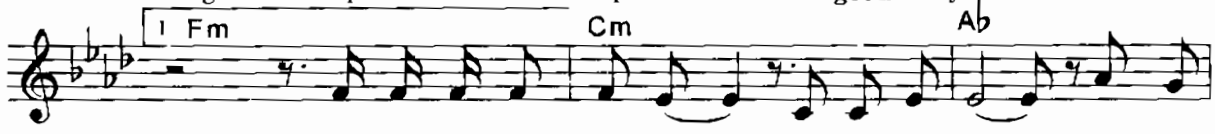
I pray to God that it won't be I




no - thing left to try There's no place left to... hide There's

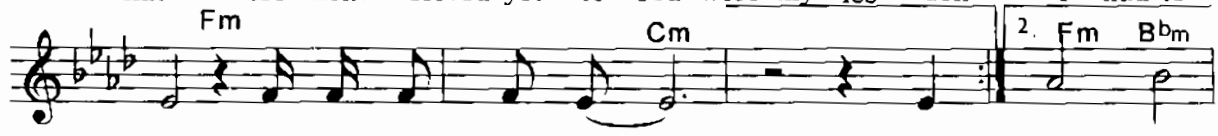



no grea - ter pow - er than the pow - er of good - bye.

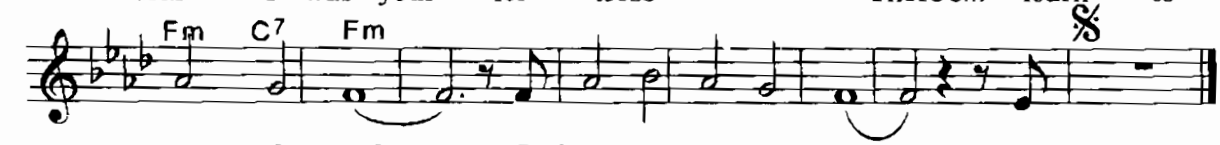



Your heart is not o - pen so I must go The spell

has been bro - ken? I loved you so You were my les - son I had to



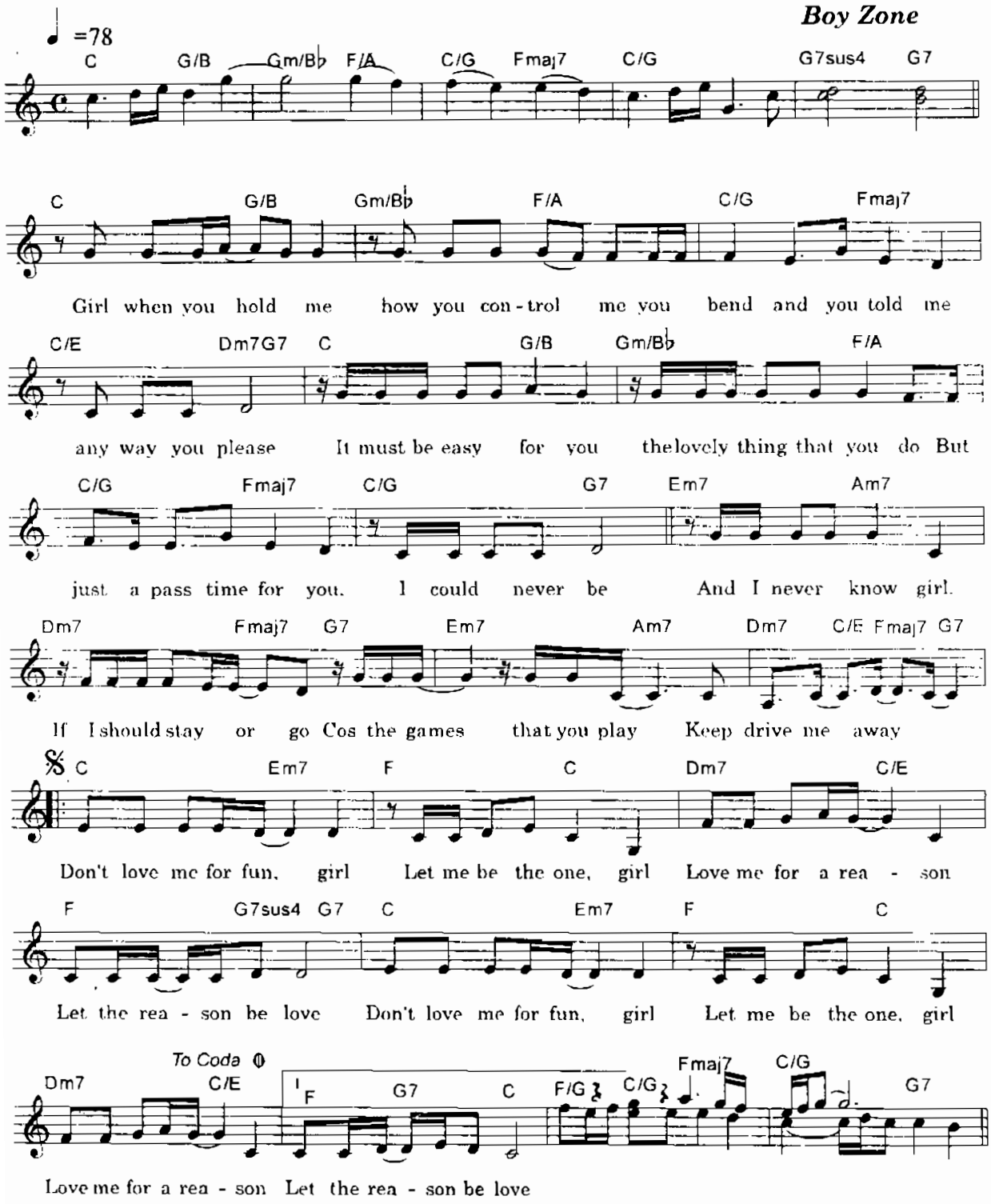

learn I was your for - tress There's... learn to

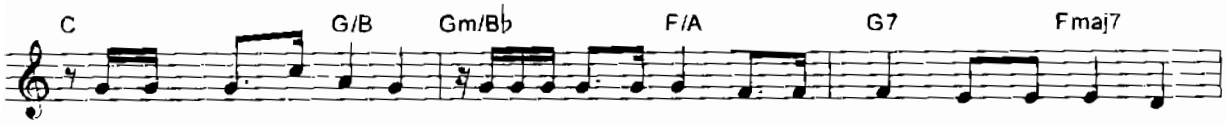



say good bye I learn to say good bye. (there's)

# Love Me for a Reason

**Boy Zone**

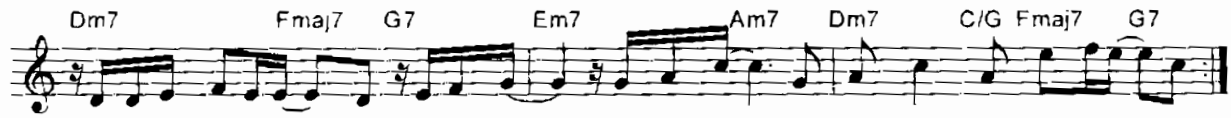




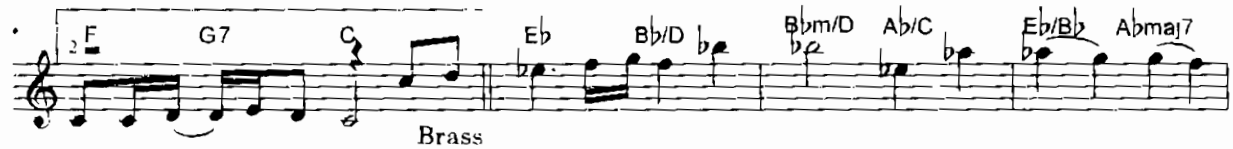

Kessess and care-ss - es are only minor test babe Of love leads to stress-es,

between a woman and a man So if love ever last - ing, Isn't what you're ask - ing

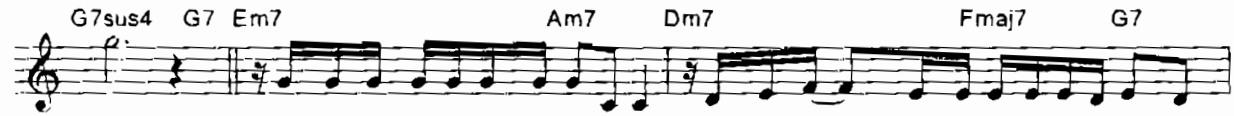
I'll have to pass, girl I'm proud to take a stand Can't con - ti - nue guess - ing



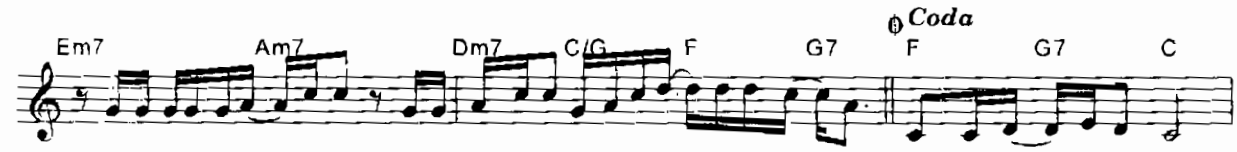

because it's only messing with the pride and my mind So write down this time to time



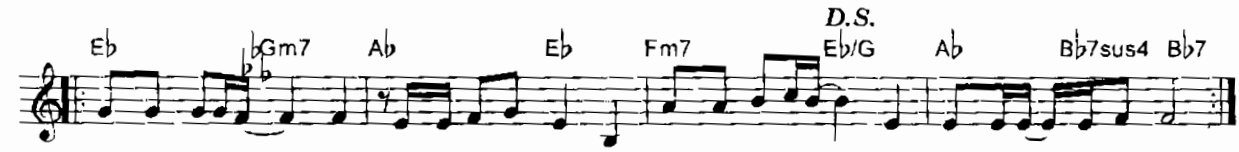

Let the rea - son be love




I'm just a little old fash ioned If takes more than a physical attruction




My initial reaction is honey give me love not a facsimile of Let the reason be love

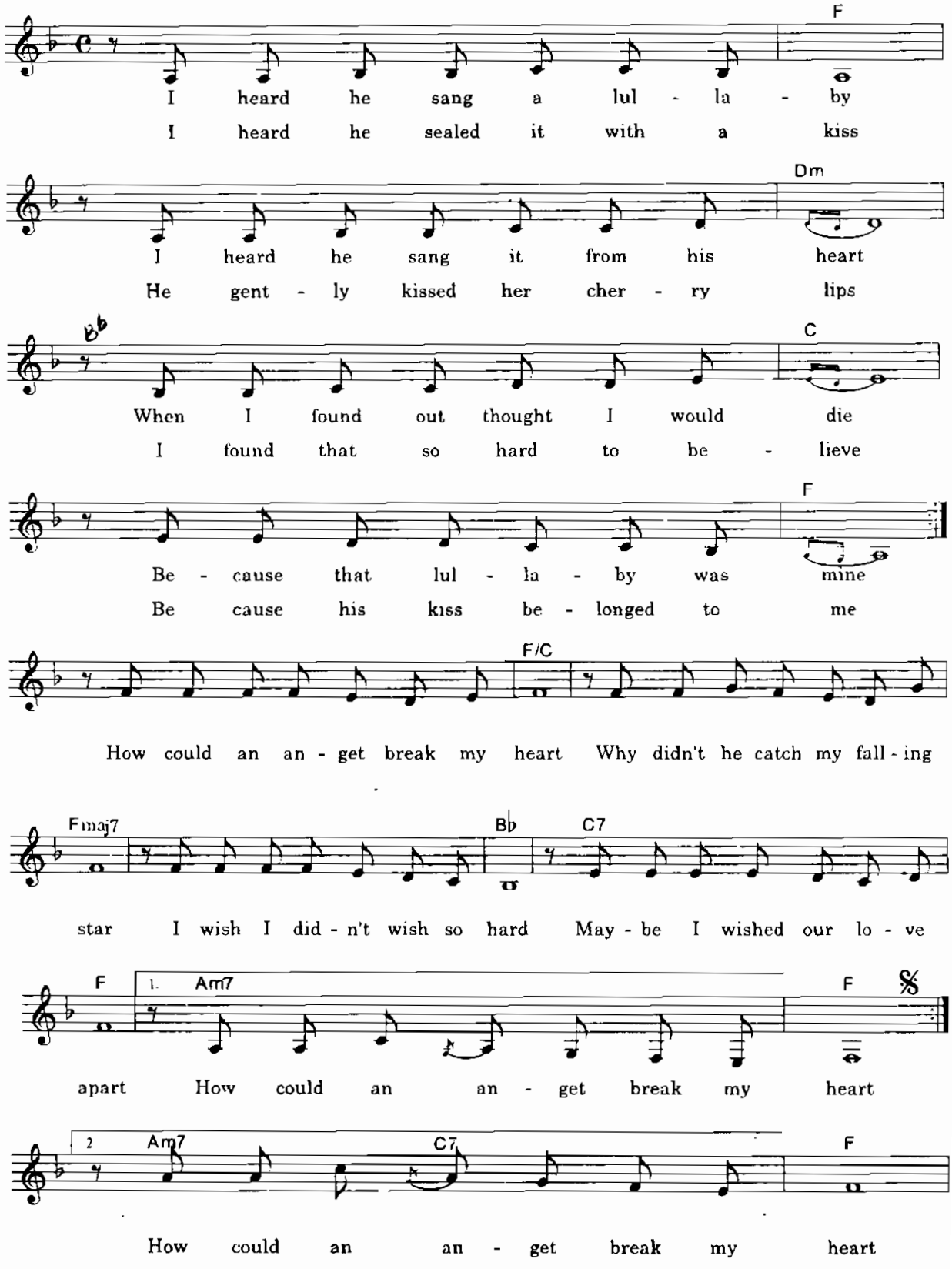


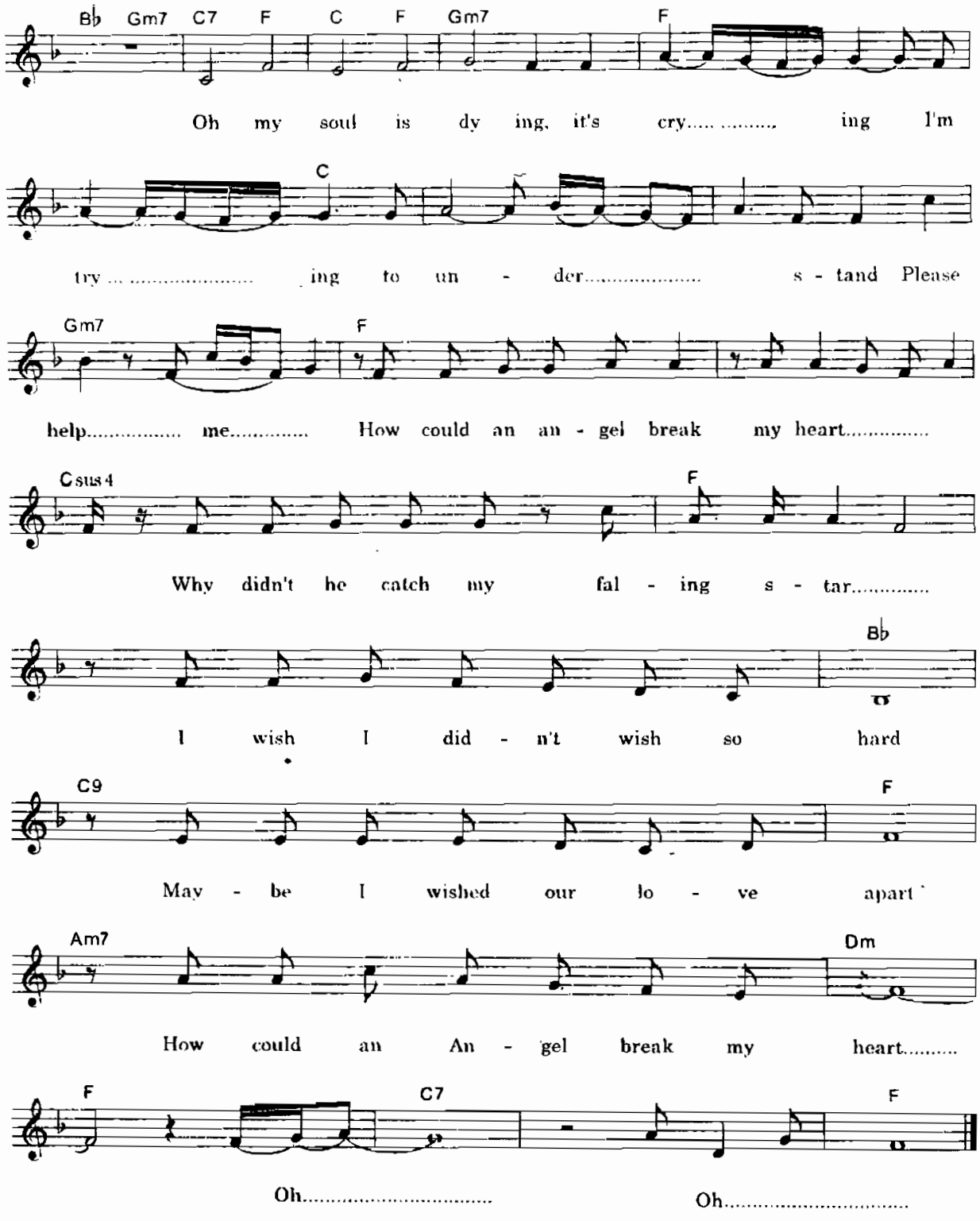

Don't love me for fun, girl Let me be the one, girl Love me for a rea-son Let the reason be love.

# How Could An Angel Break My Heart

Album: Secrets

Toni Braxton



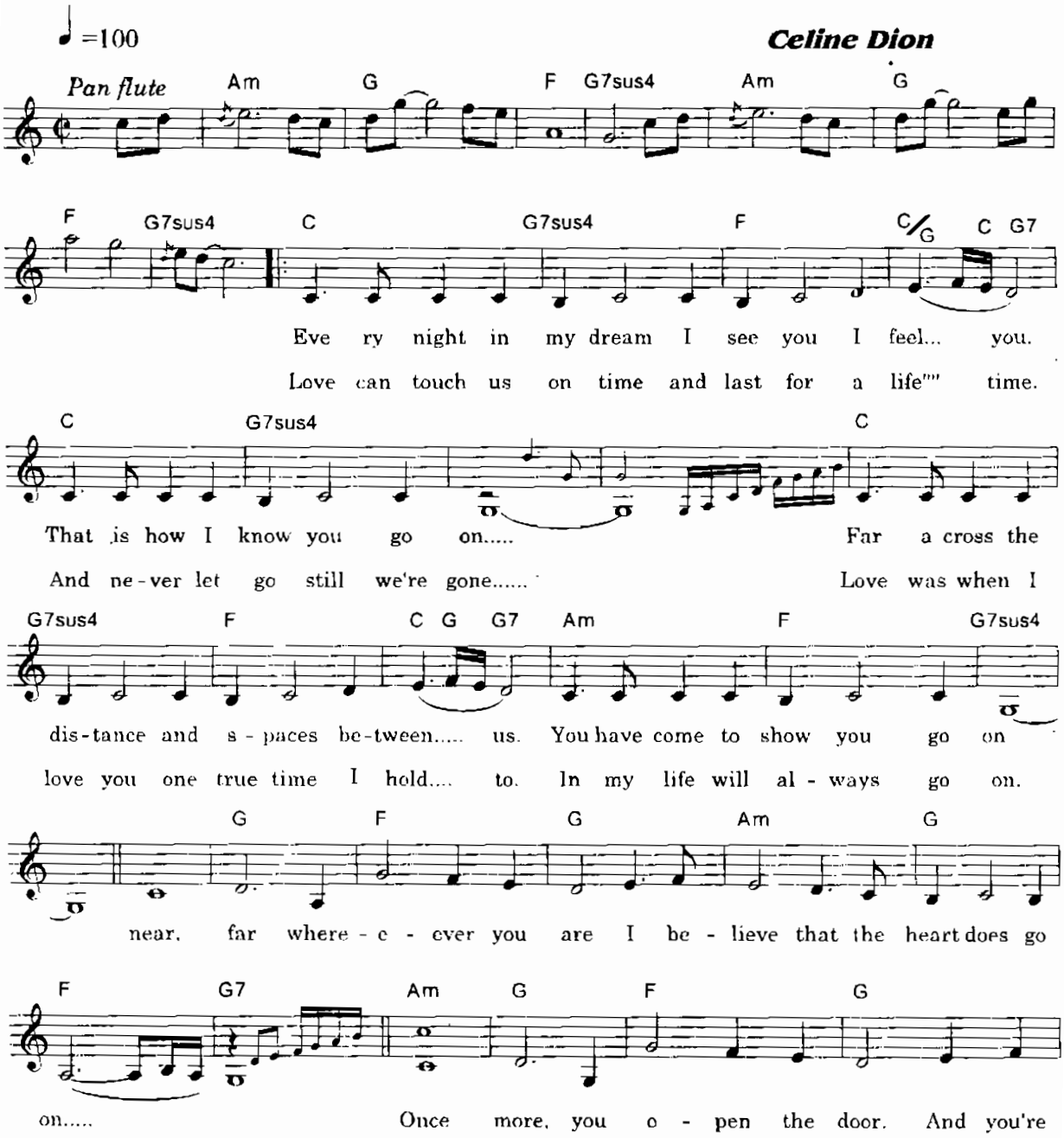


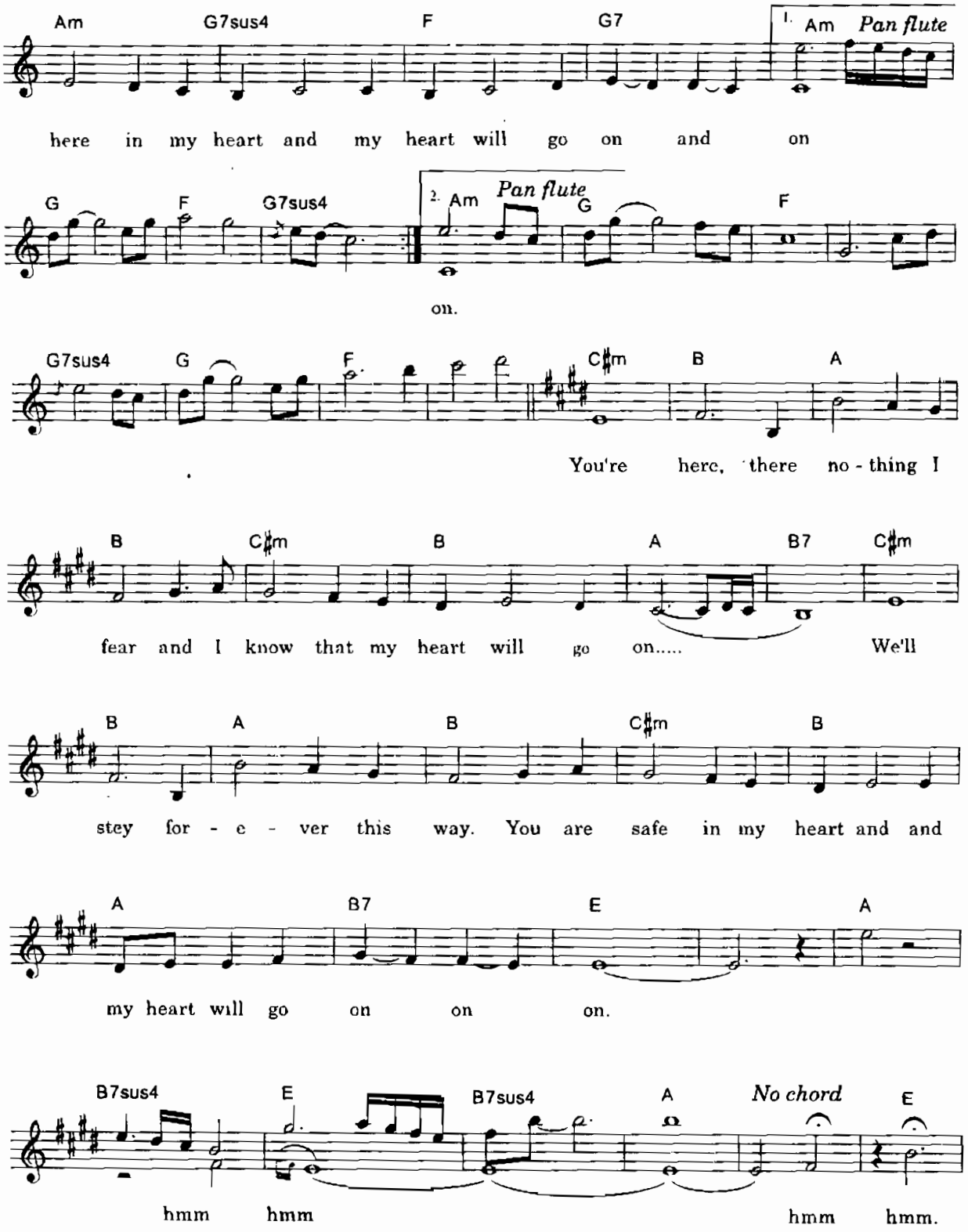

3. I heard her face was white as rain
Soft as a rose that blooms in May
He keeps her picture in a frame
And when sleeps he calls her name

4. I wonder if she makes him smile
The way he used to smile at me
I hope she doesn't make him laugh
Because his laugh belong to me

# My Heart Will Go On

**(Love Theme from "TITANIC")**

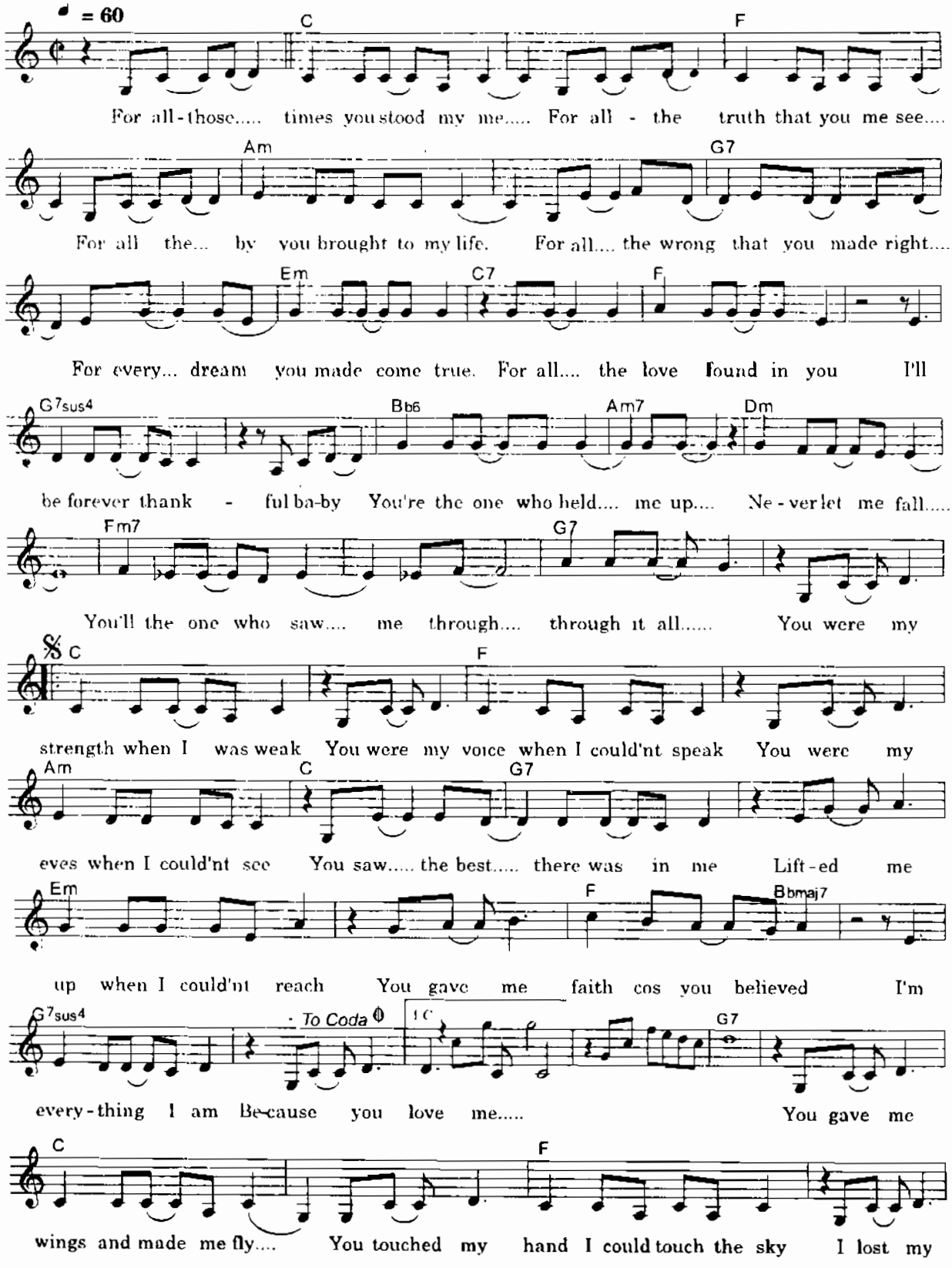


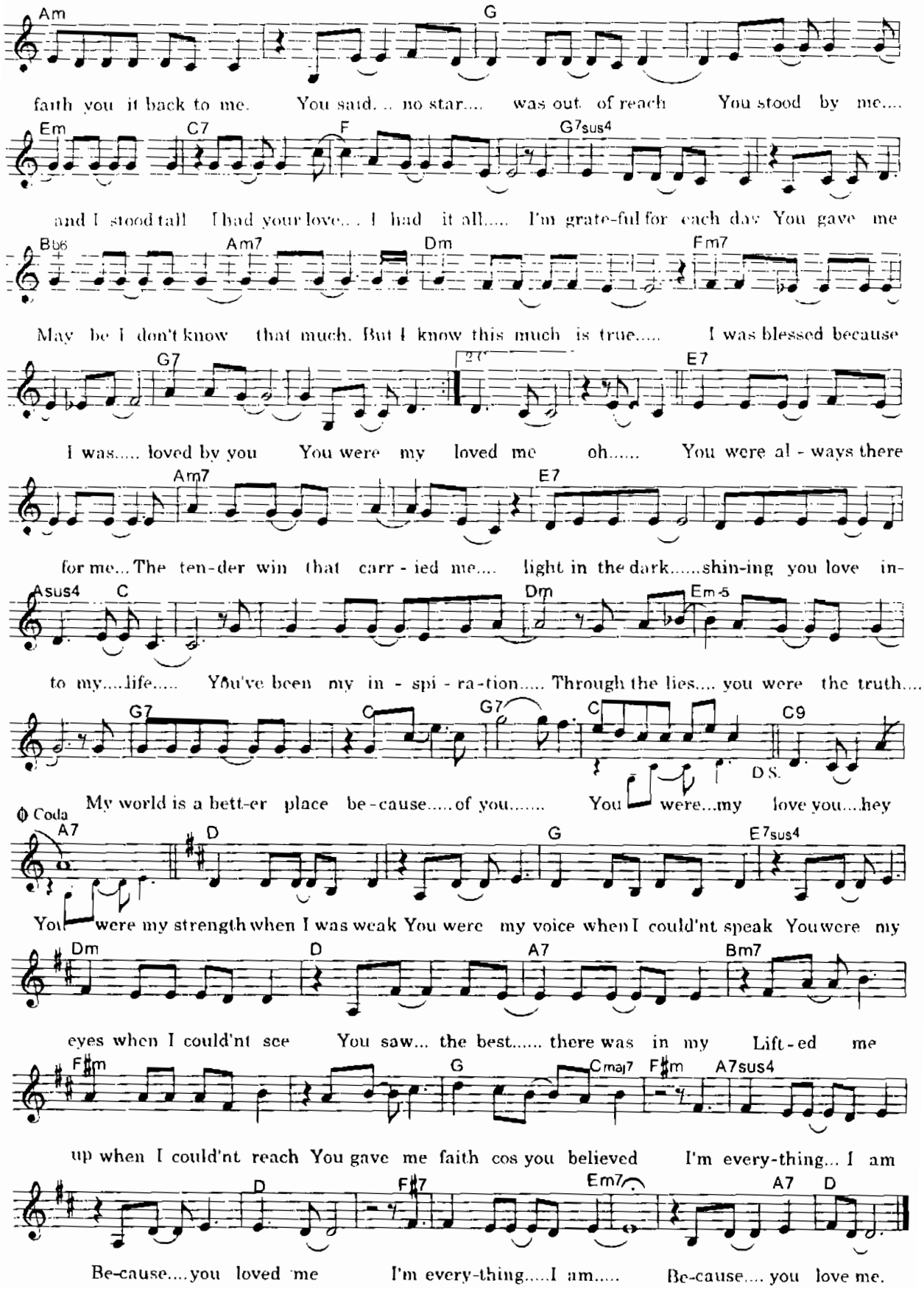

Am G7sus4 F G7 1. Am Pan flute
here in my heart and my heart will go on and on
G F G7sus4 2. Am Pan flute G F
on.
G7sus4 G F C♯m B A
You're here, there no - thing I
B C♯m B A B7 C♯m
fear and I know that my heart will go on..... We'll
B A B C♯m B
stey for - e - ver this way. You are safe in my heart and and
A B7 E A
my heart will go on on on.
B7sus4 E B7sus4 A No chord E
hmm hmm hmm hmm.

# Because You Love Me

(Theme From "Up Close & Personal")

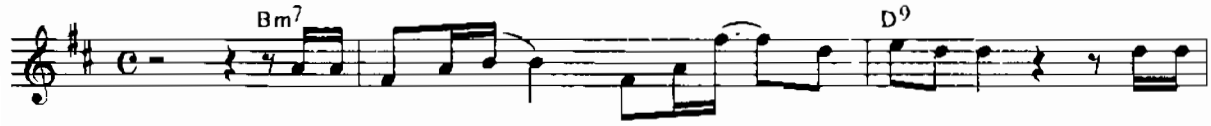
***Celine Dion***




Am G
faith you it back to me. You said... no star.... was out of reach You stood by me....
Em C7 F G7sus4
and I stood tall I had your love... I had it all..... I'm grate-ful for each day You gave me
Bb6 Am7 Dm Fm7
May be I don't know that much. But I know this much is true..... I was blessed because
G7 2C E7
I was..... loved by you You were my loved me oh..... You were al - ways there
Am7 E7
for me... The ten-der win that carr - ied me.... light in the dark.....shin-ing you love in-
Asus4 C Dm Em-5
to my....life..... You've been my in - spi - ra-tion..... Through the lies.... you were the truth.....
G7 C G7 C C9
D.S.
My world is a bett-er place be-cause.....of you..... You were...my love you....hey
Coda A7 D G E7sus4
You were my strength when I was weak You were my voice when I could'nt speak You were my
Dm D A7 Bm7
eyes when I could'nt see You saw... the best..... there was in my Lift-ed me
F#m G Cmaj7 F#m A7sus4
up when I could'nt reach You gave me faith cos you believed I'm every-thing... I am
D F#7 Em7 A7 D
Be-cause....you loved me I'm every-thing.....I am..... Be-cause.... you love me.

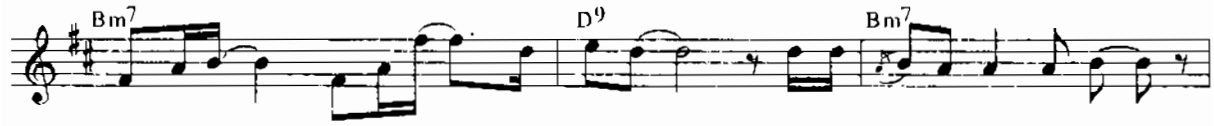
# I Don't Want to Miss a Thing

AEROSMITH

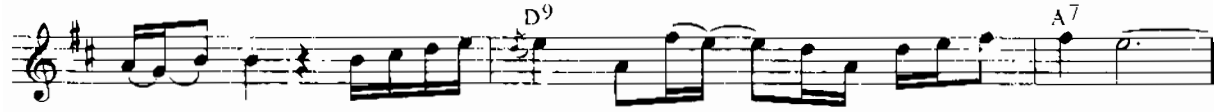



I could stay a-wake just to hear you breath-ing. watch you

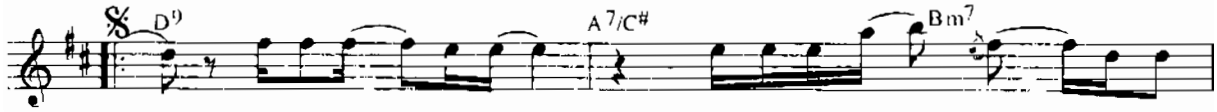
smile while you are sleeping. While you're far a-way dream-ing. I could



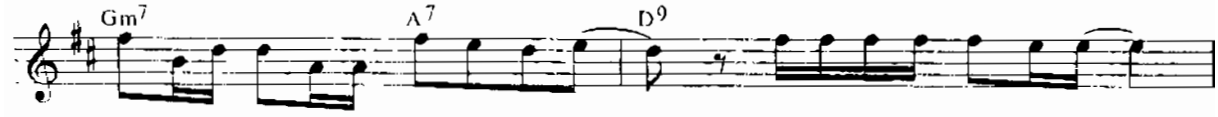

spend my life in this sweet sur-ren-der. I could stay lost(in) this mo-ment



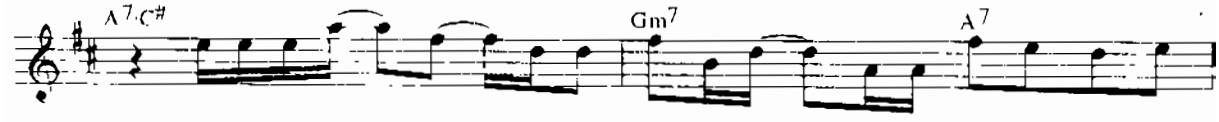

forever. Ev'-ry mo-ment spend with you is a mo-ment I trea-sure



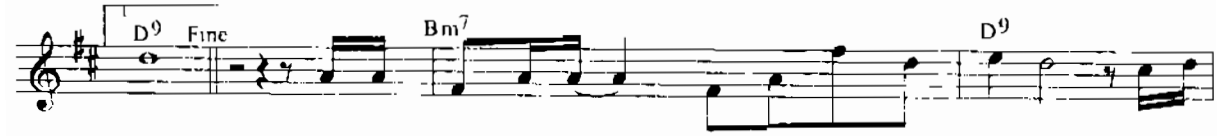

I don't want (to) close my eyes. I don't want to fall asleep 'cause I'd



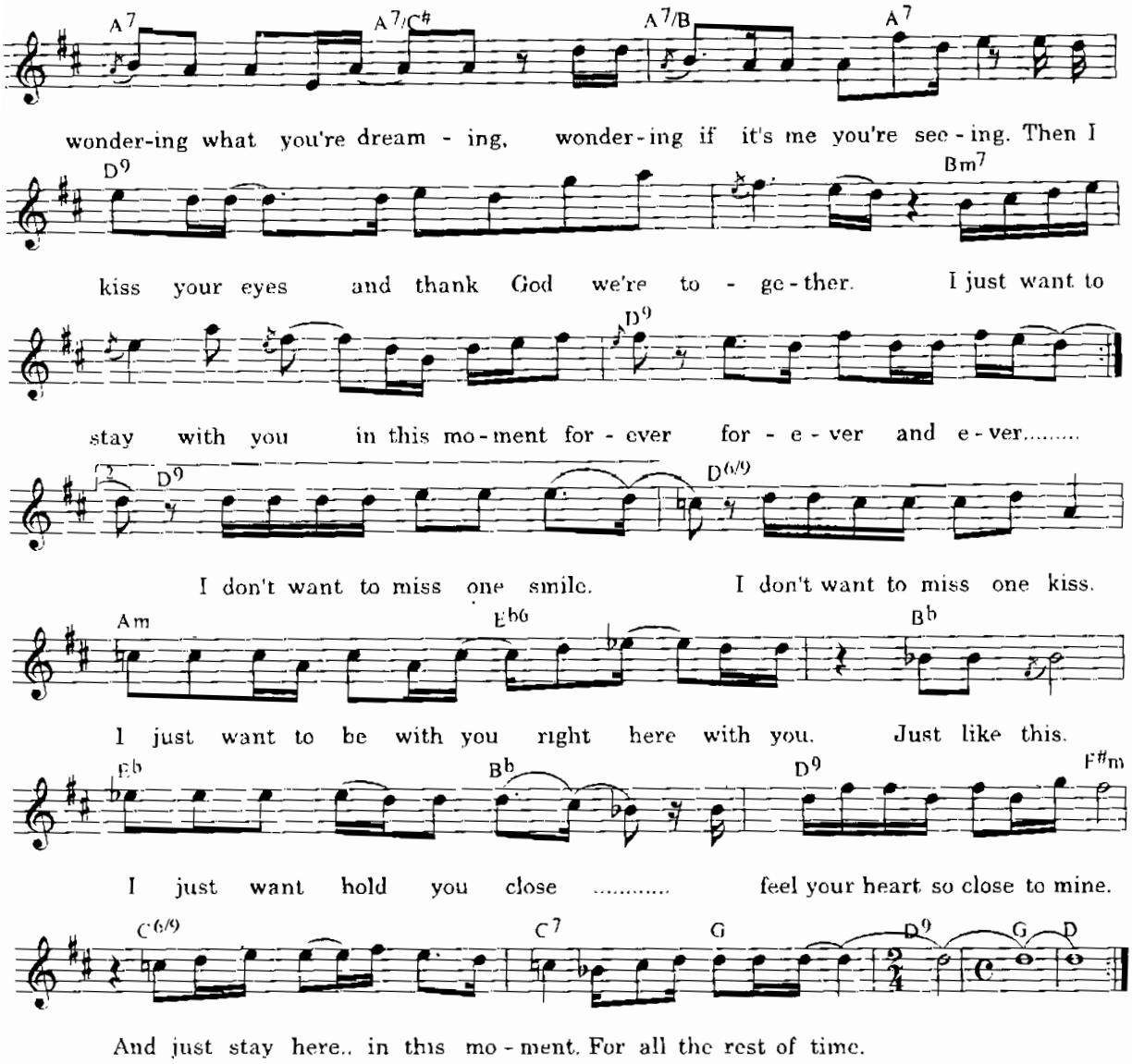

miss you baby and I don't want to miss (a) thing 'Cause even when I dream of you




(The)sweetest dream will never do I'd still miss you baby and I don't want to miss a




thing. Ly-ing close to you, feel-ing your heart beat-ing. And I'm



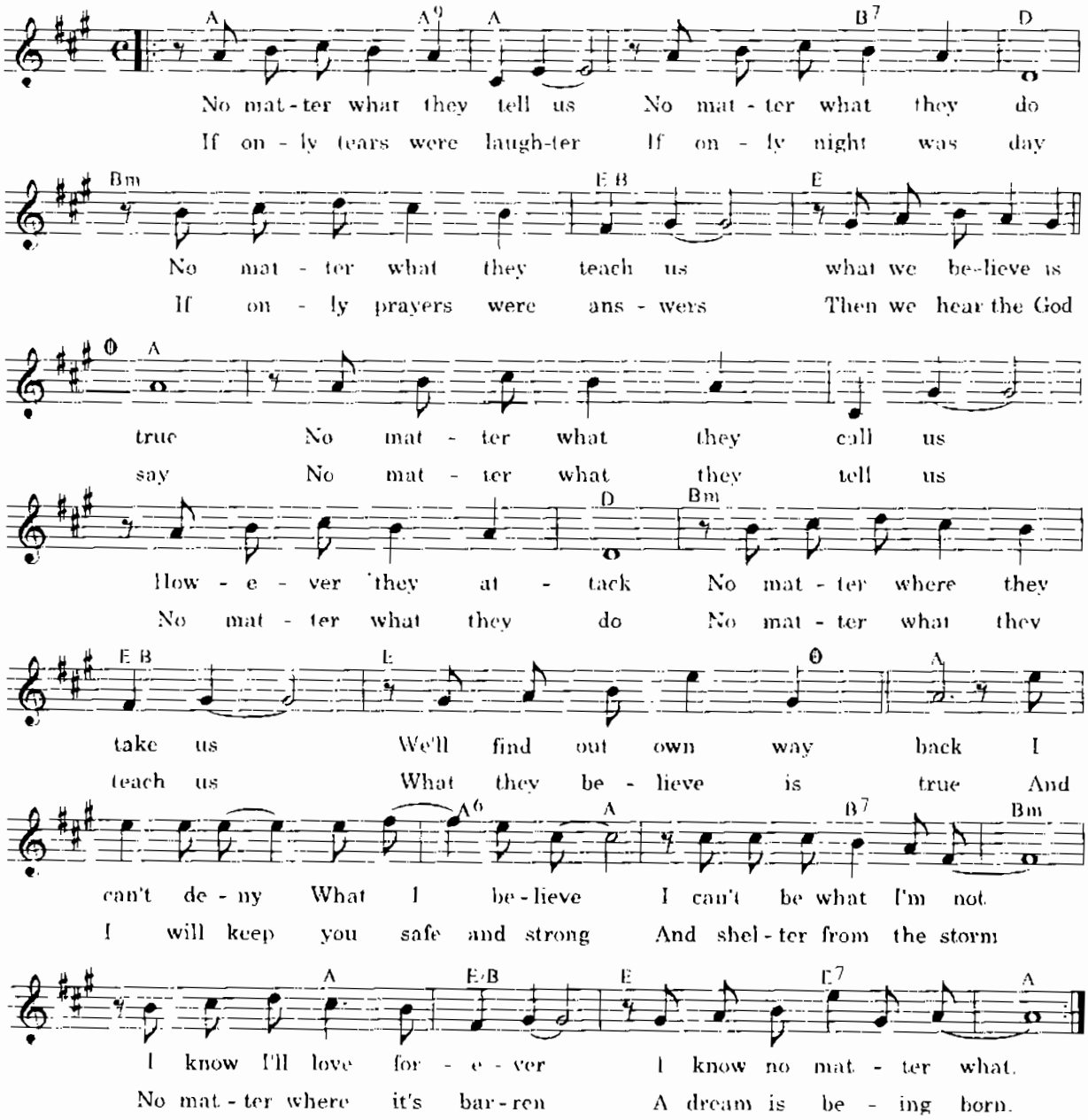

Hợp âm trưởng - sáu trưởng - chín trưởng có tính chất nửa trưởng, nửa thứ. Âm trưởng trong sáng dịu dàng, có thể dùng thay thế cho hợp âm chủ ở cuối câu, cuối đoạn, hoặc lồng độn khi giai điệu xuất hiện dấu hóa bất thường như trong bài : "I don't want to miss a thing" ở trên.

Hợp âm Ré chín có thể chơi rút gọn thành: Ré sus 2 nếu giai điệu chính chỗ dùng hợp âm chín không có âm quãng năm - quãng bảy.

Tóm lại, âm nào của hợp âm không có trong giai điệu chính thì bỏ bớt nếu thế bấm đủ quá phức tạp khó thực hiện.

# No Matter What

BOYZONE

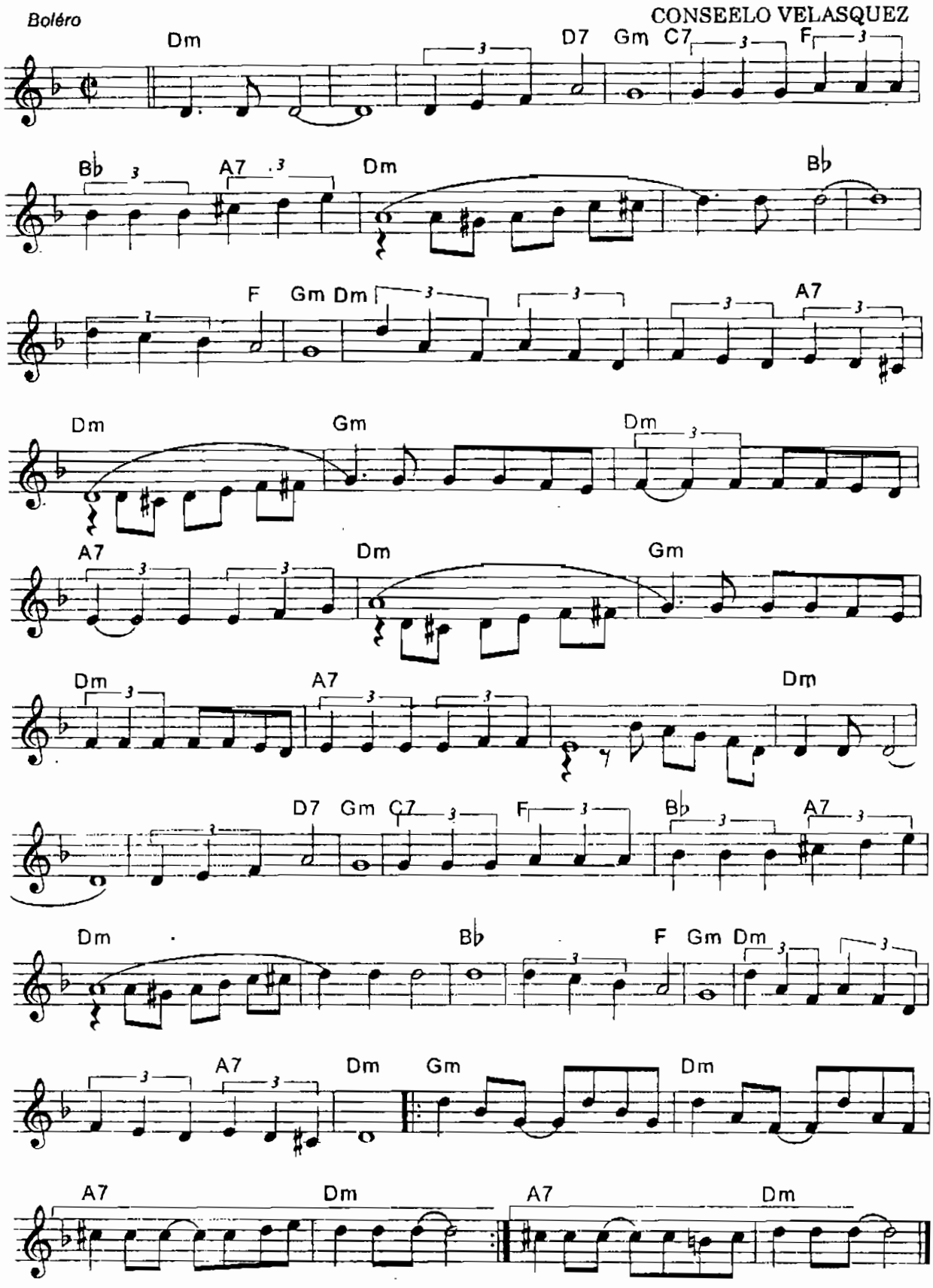



No matter who they follow
No matter where they lead
No matter how they judge us
I'll be everyone you need

No matter if the sun don't shine
Or if the skies are blue
No matter what the end is
My life began with you

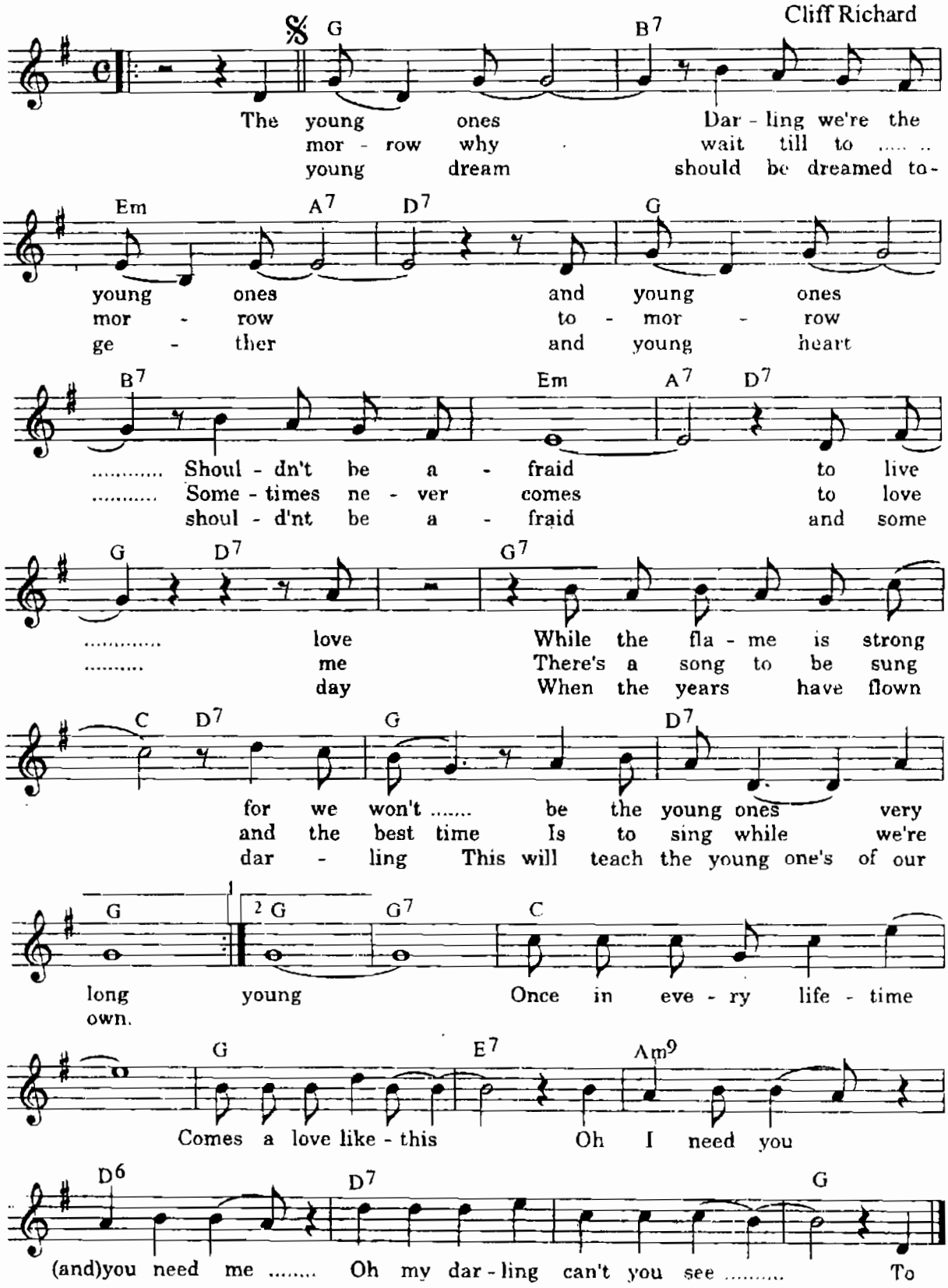
I can't deny what I believe
I can't be what I'm not. I know,
know, I know this love's forever,
That's all that matters now.

# Bésamé Mucho



# The Young Ones

Cliff Richard



# Phố Cũ Vắng Anh

*Nhạc Hoa*
*Lời Việt : Anh Tuấn*

Slow Rock

Dm F C Dm Em7 A7
Từng chiều trên con phố vắng được bên anh yêu trọn đời Vòng tay sao em ái

Dm7 F Dm7 G Am
nhớ mãi bóng hình ai Phố cũ nay vắng anh rồi Cô đơn mình em lẻ loi

Dm7 F A7 𝄋 Dm F
Mơ được bên anh trọn đời tình ngất ngây Giờ đây bên anh đã có người

A7 Dm Em7 A7 Dm7
yêu mới bên anh rồi Lệ rơi nhưng sao vẫn thấy đã cho em bao hạnh

F Em7 Gm A7 Dm C
phúc Anh ơi dừng rồi xa em hãy đến bên em phút giây này Người sao dành quay

A7 Dm Dm7 B♭
bước đi tình đã xa rồi Người yêu ơi sao đành lìa xa em

Dm7 Dm Gm Am7
Trái tim đơn đau bao cuồng si Lòng yêu anh được bên anh anh là lẽ sống trong cõi

Dm Gm B♭ FMaj7 Am
đời Đành sao anh sao lìa xa em Nỡ quên tháng năm bao ky niệm

C Dm FMaj7 Am
Dấu vòng tay thiết tha ấm nồng Có nhớ có thương cũng hết rồi

C Dm Am7 1 Dm 2 𝄋
Anh cùng duyên mới vui tháng ngày tình nồng ...nồng

# E-mail Tình Yêu

*Nhạc Hoa*
*Lời Việt : Chu Minh Ký*

*8Beat Light*

A G♯m7 F♯m7

Anh nơi phương trời thật xa xôi Em cô đơn với ngàn
Xa anh nhớ nhung vội đến Vùng trời nào đó khi

Bm E7 A

tiếng tơ lòng Con tim đầy nhớ mong từng đêm vắng khơi lòng bao
những đêm về Em luôn hằng có anh tình yêu vẫn dâng tràn trong

1 E7 2. E9 C♯m AMaj7 E7

nhiêu khát khao

...những lá thư E - mail love!

A D

Này từng lời nói êm đềm rất nồng nàn nhớ mong ngút ngàn tình yêu

F♯m7 B7 E7

em từng đêm đến anh trong e - mail love_____

A D

_____ Và này lời cuối thư người ơi xin nhớ cho dù xa cách tình em

A9 E9 A *Fine*

mãi riêng cho mình anh xin đừng quên!

# Bình Minh Sẽ Mang Em Đi

*Nhạc : Thuỵ Điển*
*Lời Việt : Đàm Vĩnh Hưng*

*Fusion*

1 F Dm Gm7 Am

Có bóng tối dưới lối anh đi Buồn từng đêm bơ vơ lạc bến mê
Khi ra đi không... quay về Đợi chờ em chơ vơ một bến mơ

5 F C7 F Gm

Biết sẽ rất buồn khi nắng mai về Ước sẽ có ngày tay níu tay
Có chút ánh sáng nào soi lối anh đi Có tiếng khóc thầm về đêm mỗi khi

9 Am7 Dm7 B♭ A7

Một lần được nói cùng em rằng Anh yêu em ngàn đời biết không!
Người đành lòng thế thật sao Đêm nay ai nghe tiếng tôi?

13 Dm Gm C7 F

Xin hãy hôn em thật lòng Vì mai đã xa nhau thật rồi Anh

17 Dm B♭6 F B♭ D.C. al Coda

biết khi tàn bóng đêm Bình minh rồi sẽ mang em thật xa

21 Dm7 Gm C7 F E7 A7

xa... Hãy hãy về đây hỡi em Hãy quay về đây Nói

26 D7sus4 Gm C7 F B♭ C7sus4 F Fine

nói một lời với anh "Em vẫn nhớ anh!"

# Tình Ơi, Xin Ngủ Yên

*Nhạc Nhật*
*Lời Việt : Đàm Vĩnh Hưng*

Funk

Em Am D

Nếu biết trước em không hề hối tiếc Anh nơi đây sẽ không mong chờ
Có những lúc anh nghe dòng nước mắt Đang trôi theo những bước chân người

Bm7 Gm Am D7 G CMaj7

Bao yêu thương đam mê cũng sẽ rời xa
Con tim yêu đương ơi ra đi thật sao Em đâu hay tim anh chỉ có em

F#m7-5 B7 Em Am D7

Anh ngu ngơ ôm lấy những giấc mơ Em ra đi mang theo bao khát khao

G B7 Em G

Còn gì cho nhau Mai rời xa tình còn nghe xót

Am D7 G

xa Mai rời xa đường mình ta với ta

Em Am D7

Mai rời xa đời bình yên vắng em Anh sẽ hoài cô đơn hỡi

G C G Bm

em Khóc đi con tim dại khờ tình yêu sẽ qua

F#m7-5 B7 Em *Fine*

Thôi tình ơi xin ngủ yên giấc mơ êm đềm

# Mưa Tuyệt Vọng

Nhạc Hoa
Lời Việt : Đỗ Quang

Piano Ballad

Am Dm

Người trút những hờn ghét ngoài trời gió mưa vô tình Mình
...khóc Vì người yêu đã theo chồng Dù

Gsus4 D7

tôi lặng im chờ mong Và nghe hạt mưa tình ái vỡ
cho tình ta ngày xưa đẹp như bình minh giờ đã bóng

Am A7 Dm

tan rồi Giờ đã bạc tóc vậy mà sao vẫn u hoài Đùa vui
lưng chiều Nhìn ngắm những đợt sét ngoài trời gió mưa vô tình Chờ mong

Bm7-5

với yêu dấu không dứt mang những cay đắng chất chứa trong
bóng em khuất trong gió Ta sẽ đi rất xa để quên

1. E7 2. E7 𝄋 Am A7

lòng Tiếc nuối chi và đừng ...hết Hãy yên tâm nàng cứ bình yên bên người

Dm F

Ta giờ không cần ai trong đời Dù trời

1. Am Dm7 E7

mưa mang cô đơn Và ta sẽ không còn lạnh nữa Hãy yên

2. Am Dm6 Am *Fine*

...mưa mang cô đơn ta vẫn yên vui trong cuộc đời Cất tiếng khóc nên giá

A7 Dm6 Am

buốt mất đau trong tim Anh yêu em như gió mưa đêm nay Nếu biết trước có những

CMaj7 F E7 *D.S. al Fine* 𝄋

nỗi cô đơn Trách nhau chi người yêu hỡi Hãy yên

# Ôi Tình Yêu

*Nhạc : Thái Lan*
*Lời Việt : Trần Minh Phi.*

Dance Pop

Bm A F♯7 1. Bm

Na ... ... ... ... ... ... ... ... Na ... ... ... ... ... ... ... ... ...

2 G Bm Em 9

... ... ... Có những mối tình có những có những nỗi
(Có những mối) tình có những có những nỗi

Gmaj7 Bm D

buồn. Có những tháng ngày yêu nhau yêu nhau mê say. Yêu với con
buồn. Có những tháng ngày yêu nhau yêu nhau mê say Không tính toan

Em 9 A6 1 D7

tim. Yêu hết yêu hết con tim. Khi yêu khi yêu cho hết những gì đâu
chi yêu với giây phút hân hoan. Khi yêu khi...

F♯7 Bm 2. Gmaj7 C♯m-5 F♯7 Bm

yêu. Có những mối...
...yêu ta đã cho người rất nhiều Ta cùng

Em A7 D Bm G

nhau bay lên với trăng sao Tâm hồn say ôi thân xác thăng hoa. Ta chìm

C Em A6 D Gmaj7

trong mênh mang nỗi lo âu Yêu rồi xa yêu nhau rồi xa sao xa cách

Bm F♯7 Bm Em 9

nhau? Khi tình yêu đến dẫn ta đến bờ bến
...đến chiếc hôn nhớ mùa nắng

A6 F♯7 Bm Fine

lạ. Nỗi đau khác lạ xót xa cũng là êm đềm Khi tình yêu...
hạ Khát khao mái nhà ấm êm với nhau tháng ngày...

# Yêu Em Thêm Một Ngày

*Nhạc Hoa*
*Lời Việt : Khánh Dung*

Folkrock

C Em Am

Một mình trong đêm khuya cô đơn Anh sẽ mãi xa em từ đây

G Am7 C Am7 D7

Như mây khói thoáng trong phút giây Còn đâu nữa môi hôn ngất ngây

G7 C Em Am7

Ngày nào tình đôi ta Từng hẹn ước có nhau suốt đời

C F G9 Am

Sẽ không rời trái tim yêu thương đầy vơi

Am7 Em

Rồi tình yêu đó cuốn theo làn mây Nhạt nhòa dĩ

Am D9 G C E7

vãng với những tháng ngày thơ ngây và nụ hôn đó cho anh đắm say

Bm7-5 A7 D7 G7

Sao em quên đi bao nhiêu ngày tháng mộng mơ Này người yêu

C Am7 Em Am D9

hỡi đến đây cùng anh Mình cùng chung bước đến chân trời ngát

G Am7 Dm7

xanh Trong màn đêm tươi thắm Trong vòng tay thật mê đắm

G9 G7 C Fine

Cho tình ta luôn mãi bên nhau.

# Lãng quên chiều thu

*Nhạc Hoa*
*Lời Việt: Minh Khang*

16beat Pop

D Bm

Một mùa thu đã qua rồi Em đâu hay biết thu tàn
Và rồi em đã quay đi Quên đi câu nói hôm nào

G A9 Em7

Mà lòng còn đắm say vụi với ai Có những lúc anh ước mơ
Nhìn cuộc tình ngẩn ngơ như lá rơi Nếu lúc trước em nói ra

D7 1. Em7 A7

mơ đôi chúng ta không rời Trong cơn say em vội vàng đã lãng quên
anh không xót xa đêm về

2. E7 A7

Anh mong tia nắng ấm và lãng quên chiều thu

D F♯m

1. Người ra đi mãi mãi bỏ lại anh với trờiđã Mùa thu xưa đã
2. (Ngồi trong đêm khuya) vắng giọt sương vương mắt buồn Vầng trăng xưa in
3. Người đi mãi mãi bỏ lại anh với trời Hình bóng thu xưađã
4. (Ngồi trong đêm) vắng giọt sương vương mắt buồn Nhìn ánh trăng xưain

Bm7 D G

cuốn lá rêu phong trên lối về Tiếng mưa rơi lạnh lùng xóa tan di cuộc
bóng nỗi cô đơn trên phím đàn Biết em xa thật rồi đã phôi phai trong
cuốn lá rêu phong trên lối về Tiếng mưa rơi lạnh lùng xóa tan di cuộc
bóng nỗi cô đơn trên phím đàn Biết em xa thật rồi đã phôi phai trong

Bm7 1.3. E9

tình Chiều hoàng hôn thu tím khói sương chiều mơ bóng
đời Màu hoa xưa ủ
tình Chiều hoàng hôn thu tím khói sương chiều mơ bóng
đời Màu hoa xưa ủ

A7 2.4 E7 A9 D %

ai 2.Ngồi trong đêm khuya rũ trên con đường em bước đi.
rũ trên con đường em bước đi.
ai... 4. Ngồi trong đêm

# DANH MỤC CÁC CA KHÚC TRONG TẬP HAI


**DỪNG BƯỚC GIANG HỒ**
*HOÀNG TRỌNG* ..... 22
**LÁ ĐỔ MUÔN CHIỀU**
*ĐOÀN CHUẨN – TỪ LINH* ..... 24
**BEAUTIFUL SUNDAY**
*NHẠC NGOẠI QUỐC* ..... 26
**THIS ONE'S FOR CHILDREN** .....
*NEW KIDS ON THE BLOCK* ..... 27
**GUANTANAMERA**
*NHẠC NGOẠI QUỐC* ..... 33
**SÉRÉNADE**
*FRANZ SCHUBERT – LỜI VIỆT : SƠN HỒNG VỸ* ..... 34
**LAMBADA**
*NHẠC NGOẠI QUỐC* ..... 36
**TRỐNG CƠM**
*DÂN CA BẮC BỘ* ..... 40
**QUA CẦU GIÓ BAY**
*DÂN CA QUAN HỌ* ..... 41
**LÝ NGỰA Ô**
*DÂN CA NAM BỘ* ..... 41
**BẮC KIM THANG**
*DÂN CA NAM BỘ* ..... 42
**LÝ CÂY BÔNG**
*DÂN CA NAM BỘ* ..... 43
**LÝ CÂY ĐA**
*DÂN CA QUAN HỌ* ..... 45
**CON GÀ RỪNG**
*CHÈO CỔ BẮC BỘ* ..... 46
**LÝ CHIỀU CHIỀU**
*DÂN CA MIỀN TRUNG* ..... 48
**LƯU THUỶ**
*NHẠC LỄ MIỀN TRUNG* ..... 49
**KIM TIỀN**
*NHẠC LỄ MIỀN TRUNG* ..... 50
**LÝ CON SÁO QUẢNG**
*DÂN CA QUẢNG NAM* ..... 51
**LÝ TÌNH TANG**
*DÂN CA MIỀN TRUNG* ..... 52
**PHỤNG VŨ**
*BẢN ĐỘC TẤU – NHẠC CỔ MIỀN TRUNG* ..... 53
**LA CUMPASITA**
*NHẠC NGOẠI QUỐC* ..... 56
**CHIẾC LÁ CUỐI CÙNG**
*TUẤN KHANH* ..... 58
**C'EST À CAPRI**
*NHẠC NGOẠI QUỐC* ..... 65
**THE GOD FATHER**
*NHẠC NGOẠI QUỐC* ..... 67
**NGÔI SAO BAN CHIỀU**
*NHẠC NGOẠI QUỐC* ..... 68
**A COWBOY'S WORK IS NEVER DONE**
*NHẠC NGOẠI QUỐC* ..... 70
**PAPA**
*NHẠC NGOẠI QUỐC* ..... 71
**MAL**
*NHẠC NGOẠI QUỐC* ..... 75
**NHƯ KHÚC TÌNH CA**
*NGUYỄN NGỌC THIỆN* ..... 77
**NẮNG CHIỀU**
*LÊ TRỌNG NGUYÊN* ..... 78
**SEASONS IN THE SUN**
*NHẠC NGOẠI QUỐC* ..... 94
**BACK TO SORIENTO**
*NHẠC NGOẠI QUỐC* ..... 97
**HISTOIRE D'UN AMOUR**
*NHẠC NGOẠI QUỐC* ..... 98
**GỬI GIÓ CHO MÂY NGÀN BAY**
*DOÀN CHUẨN VÀ TỪ LINH* ..... 100
**SÀI GÒN**
*Y VÂN* ..... 102
**THE SOUND OF SILENCE**
*NHẠC NGOẠI QUỐC* ..... 103

**HÁT VỚI CHÚ VE CON**
*THANH TÙNG* ..... 106
**NHƯ CÓ BÁC HỒ**
*PHẠM TUYÊN* ..... 1068
**CÓ MỘT KHOẢNH KHẮC**
*A. DAXEPIN* ..... 116
**THE POWER OF GOOD-BYE**
*MADONNA* ..... 117
**LOVE ME FOR A REASON**
*BOY ZONE* ..... 118
**HOW COULD AN ANGEL BREAK MY HEART.**
*TONY BRAXTON* ..... 120
**MY HEART WILL GO ON**
*CELINE DION* ..... 122
**BECAUSE YOU LOVE ME**
*CELINE DION* ..... 124
**I DON'T WANT TO MISS A THING**
*AEROSMITH* ..... 126
**NO MATTER WHAT**
*BOY ZONE* ..... 128
**BÉSAMÉ MUCHO**
*CONSUELO VELASQUEZ* ..... 129
**THE YOUNG ONES**
*CLIFF RICHARD* ..... 130
**PHỐ CŨ VẮNG ANH**
*NHẠC HOA – ANH TUẤN* ..... 131
**E-MAIL TÌNH YÊU**
*NHẠC HOA – CHU MINH KÝ* ..... 132
**BÌNH MINH SẼ MANG EM ĐI**
*NHẠC THUỶ ĐIỂN – ĐÀM VĨNH HƯNG* ..... 133
**TÌNH ƠI XIN NGỦ YÊN** .....
*NHẠC NHẬT – ĐÀM VĨNH HƯNG* ..... 134
**MƯA TUYỆT VỌNG**
*NHẠC HOA – ĐỖ QUANG* ..... 135
**ÔI TÌNH YÊU**
*NHẠC THÁI LAN – TRẦN MINH PHI* ..... 136
**YÊU EM THÊM MỘT NGÀY**
*NHẠC HOA – KHÁNH DUNG* ..... 137
**LÃNG QUÊN CHIỀU THU**
*NHẠC HOA – MINH KHANG* ..... 138

# MỤC LỤC
# TẬP II

LỜI TÁC GIẢ ..... 5

PHẦN V
**GIỌNG (TON – ÂM THỂ)** ..... 7

BÀI HAI MƯƠI BA : ĐIỆU THỨC VÀ GIỌNG ..... 7
BÀI HAI MƯƠI BỐN : ĐIỆU THỨC TRƯỞNG ..... 8
BÀI HAI MƯƠI LĂM : CÁC GIỌNG TRƯỞNG VÀ SƯ HÓA ..... 10
BÀI HAI MƯƠI SÁU : GIỌNG TRƯỞNG HÒA THANH VÀ GIỌNG TRƯỞNG GIAI ĐIỆU ..... 14
BÀI HAI MƯƠI BẢY : ĐIỆU THỨC THỨ ..... 16
BÀI HAI MƯƠI TÁM : GIỌNG THỨ HOÀ THANH – GIỌNG THỨ GIAI ĐIỆU ..... 17
BÀI HAI MƯƠI CHÍN : GIỌNG SONG SONG ..... 18
BÀI BA MƯƠI : GIỌNG HỌ HÀNG ..... 21
BÀI BA MƯƠI MỐT : CÁC ĐIỆU THỨC PHỨC TẠP ..... 32
BÀI BA MƯƠI HAI : TÌM HIỂU CẤU TRÚC CÁC BÀI DÂN CA VIỆT NAM ..... 40
BÀI BA MƯƠI BA : XÁC ĐỊNH GIỌNG ..... 54
BÀI BA MƯƠI BỐN : DỊCH GIỌNG ..... 59

PHẦN VI
**CẤU TẠO CỦA MỘT CA KHÚC** ..... 61

BÀI BA MƯƠI LĂM : KHÁI NIỆM VỀ BÀI – BẢN VÀ CA KHÚC ..... 61
BÀI BA MƯƠI SÁU : HỆ THỐNG CHƯƠNG – ĐOẠN – CÂU – CHI CÂU ..... 62
BÀI BA MƯƠI BẢY : CHỦ ĐỀ ..... 69
BÀI BA MƯƠI TÁM : KẾT ..... 72
BÀI BA MƯƠI CHÍN : TÌM ĐIỆU THỨC - GIỌNG - TIẾT TẤU CỦA MỘT CA KHÚC ..... 80
BÀI BỐN MƯƠI : HÀNH ÂM (MOUVEMENT)
SẮC THÁI CƯỜNG ĐỘ - TỪ NGỮ NƯỚC NGOÀI TRÊN ĐÀN ORGAN VÀ NHẠC LÝ ..... 85
BÀI BỐN MƯƠI MỐT : PHÁT TRIỂN CHỦ ĐỀ ..... 91
BÀI BỐN MƯƠI HAI : CHUYỂN ĐÔNG GIAI ĐIỆU ..... 95
BÀI BỐN MƯƠI BA : BÈ PHỤ – ĐA BÈ ..... 107
BÀI BỐN MƯƠI BỐN : KHÚC DAO ..... 113

PHẦN VII
**NHỮNG TÁC PHẨM NƯỚC NGOÀI THÍCH HỢP VỚI GUITAR VÀ ORGAN** ..... 116

**DANH MỤC CÁC CA KHÚC TRONG TẬP HAI** ..... 139
**MỤC LỤC TẬP II** ..... 141

TỰ ĐẶT HỢP ÂM CHO ĐÀN GUITAR VÀ ORGAN

(TẬP 2)

Soạn giả : SƠN HỒNG VỸ

( VI - SƠN )

*Chịu trách nhiệm xuất bản :* TS. Nguyễn Xuân Thủy
*Chịu trách nhiệm nội dung :* CN. Nguyễn Quý Đại
*Biên tập :* Trần Hoàng Tân - Sơn Hồng Vỹ
*Sửa bản in :* Trần Hoàng Trân
*Trình bày bìa :* La Thanh Hiền

Nhà xuất bản GTVT
Trung tâm tư vấn XBGTVT Miền trung
132 Nguyễn Thị Minh Khai - Đà Nẵng * ĐT : 0511.827446

---

In 1500 cuốn tại phân xưởng in Trung tâm TVXB GTVTMT, giấy phép số : 14/XBGT
Ngày 02/02/2004 theo kế hoạch XB Số : 131/XB-QLXB/CXB ngày 29/01/2003
In xong và nộp lưu chiểu tháng 7/2004

tự đặt hợp âm cho đàn ghita

30 000 VNĐ

**Giá : 30.000đ,00**